Фридрих
НИЦШЕ
Рождение трагедии
из духа музыки
АЗБУКА-КЛАССИКА
NON-FICTION

Фридрих Вильгельм Ницше

Рождение трагедии из духа музыки

Серия «Азбука-Классика. Non-Fiction»

indd предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11648452
Фридрих Ницше Рождение трагедии из духа музыки:
ISBN 978-5-389-21826-0

Аннотация

Фридрих Ницше – немецкий философ, филолог-классик, поэт, великий ниспровергатель кумиров, антихристианин и нигилист, автор знаменитых трудов, вот уже полтора века волнующих воображение читателей всего мира. Рождение самобытного, оригинального – это всегда скандал и шок. Таково первое произведение философа «Рождение трагедии из духа музыки», оказавшее большое влияние на искусство и философию XX века.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

«Страсти» по Ницше 5
Рождение трагедии из духа музыки 33
Опыт самокритики 33
Рождение трагедии из духа музыки 50
Рождение «Рождения трагедии» 240

Фридрих Ницше
Рождение трагедии из духа музыки

Серия «Азбука-классика. Non-Fiction»

Перевод с немецкого Григория Рачинского
Серийное оформление Вадима Пожидаева
Оформление обложки Валерия Гореликова

© Б. Г. Соколов, предисловие, послесловие, комментарии, 2000

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2014

Издательство АЗБУКА®

* * *

«Страсти» по Ницше

Писать о Ницше трудно… – нет, не то слово, – мучительно трудно. Ибо это требует полной отдачи. Полной отдачи «энергетически». Если нет полной отдачи, то лучше вообще не писать о Ницше, лучше отойти в сторону… «Против» ты или «за» Ницше – какая разница? Главное не быть равнодушным. Может, даже лучше, если «против», ибо враг, если вспомнить Ницше, – это лучший друг. Друг, который успокоит, который утешит и поддержит, разве он подлинный друг? Друг – это вопрос перспективы. Друг – это тот, кто делает тебя и лучше, и сильнее, кто помогает твоему росту, кто превращает твое существование в борьбу с самим самой, в борьбу на пределе, кто помогает, заставляя переступать предел. С «точки зрения перспективы» враг – это подлинный друг, ибо подлинным другом, а значит, подлинным благом является для нас лишь тот, кто заставляет нас быть начеку, кто не дает передышки, кто вынуждает быть в постоянном напряжении. Сильное, напряженное «против» – это «за». Поэтому лучше ненавидеть Ницше, чем быть к нему равнодушным, поскольку равнодушие – это бессильное ничто, это усталость и леность духа.

Невозможно даже читать Ницше отстраненно и безжизненно, кабинетно-научно. Ницше затягивает и зачаровывает. С ним можно не соглашаться, даже не принимать его…

Но, отвергая что-либо в Ницше, нельзя отринуть самое существенное в его жизни и творчестве – чистоту, бескомпромиссность, искренность, желание идти до конца, до предела. Путь Ницше – это путь к пределу, и не случайно, что, работая на пределе человеческих сил и возможностей, он дошел до этой опасной черты: десять лет безумия в конце жизни…

Следствие любого контакта с текстами Фридриха Ницше – все, что угодно, только не равнодушие. Все, что угодно, амплитуда довольно широкая: неприятие, отрицание, восторженность, злоба, боготворение. В этом отношении Ницше «заражает», ибо он сам – все, что угодно, только не равнодушие и угодливая всепростительность. Его тексты – один из которых ты, читатель, сейчас держишь в своих руках, – неудобны и колючи, ершисты, они «топорщатся» острыми «углами» и ранят ими читающего, и в этом они лишь повторяют «кровавую мистерию» жизни великого «ниспровергателя кумиров».

Да, тексты Ницше ранят. Но эта кровь – кровь самого Ницше. Ибо Ницше писал кровью. Любой его текст написан его кровью и его жизнью. И не по капле – одна, половинка, еще одна, – но целым потоком, тем потоком, который, выкачав из него все силы в предельном напряжении жизни и творчества, выбросил его на свалку «безумия».

Сказать, что Ницше недомогал, что он был слаб здоровьем, – ничего не сказать о тех постоянных муках, которые подчас приносило Ницше его существование. Боль не оста-

навливала. Останавливала лишь непереносимая боль. Сам Ницше насчитывал до 200 дней в году, когда рвота, потеря зрения, нестерпимые головные боли делали из существования пытку, когда смерть казалась избавлением от мук. В редкие дни, недели, когда наступало улучшение, Ницше творил, творил самозабвенно, как истинный художник. Боль, возможно, заставляла ценить редкую возможность писать, и его тексты доносят до нас эту боль и борьбу с ней, они хранят борьбу за жизнь, борьбу за власть над собой, борьбу «вопреки»…

* * *

Трудно писать о Ницше еще и потому, что необходимо ответное напряжение. Ницше «зовет» к сотворчеству, и эта возможность сотворчества заражает и зачаровывает. Ницше, подобно водовороту, «затягивает», но «затягивает» читателя не только тем, что заставляет видеть мир его глазами, использовать его схемы, но и своей «допредельной» искренностью, а также тем, что заставляет *видеть* мир, а не «глазеть» на мир. Видеть – это всегда творение, это всегда со-творение.

Заметим, что важнее не то, *что* сказал Фридрих Ницше, но *как* он сказал. Это вопрос стиля. Вопрос темпа и искренности. То, *что* сказал Ницше всем своим творчеством, возможно, не так уж и ново. Если перечислить основные лейтмотивы его творчества, то мы, если и не поставим под сомне-

ние его оригинальность, по крайней мере можем без труда «вписать» его в ту западноевропейскую традицию, на которую он яростно нападал, т. е. сделать из него «одного из». Один из известнейших мыслителей XX века Мартин Хайдеггер в своей работе «Европейский нигилизм» перечисляет пять рубрик, пять тем, наиболее значимых в работах Фридриха Ницше. Это – нигилизм, переоценка ценностей, воля к власти, вечное возвращение и сверхчеловек. Кстати, работа Мартина Хайдеггера – счастливое исключение из «научно-добротных» работ о немецком мыслителе. Ему удалось почти невозможное: рассуждать со свойственной немцам дотошностью о «певце Диониса» и быть ему конгениальным. Возможно, это произошло потому, что с Ницше Хайдеггер обращается как с дохлой собакой, которую, как известно, можно положить куда угодно, а именно вписывает «систему Ницше» в канву собственного видения движения западноевропейской мысли.

Можно добавить еще несколько сюжетов, чтобы адекватно и полно отразить самое существенное в творчестве «ниспровергателя кумиров»: антихристианство, Заратустра, ценностный перспективизм, аморализм и, конечно, ту сюжетную линию, которая представлена в «Рождении трагедии из духа музыки», а именно аполлоническое и дионисийское начала.

Итак, *что* сказано и *как* сказано немецким мыслителем. Вопрос новизны: насколько Ницше является новатором не

только в *как сказано,* но и в *что сказано*. Если в отношении стиля, темпа, «энергетики» произведений Ницше мало кто сомневается в оригинальности, то в отношении «содержания», «смыслового наполнения» можно посомневаться. Так ли эти рубрики-темы новы по своему содержанию и по своей интенции? Может, прав упомянутый М. Хайдеггер, говоря о Ницше как о завершителе традиции европейской культуры, против бессилия и лживости которой он боролся? Завершитель – это не только тот, кто полагает предел, но и тот, кто все же находится «внутри», внутри традиции. Для этого мы затронем основные сюжеты его исследований, попутно отвечая на поставленный вопрос. Хотя, конечно, говорить о подлинном новаторстве, о подлинной оригинальности всегда нужно условно: что нового есть в этом старом, старом мире под древним солнцем и дряхлой луной?

Стоит сразу акцентировать следующий момент: все указанные рубрики-темы находятся в тесной взаимосвязи. Они не существуют изолированно, наподобие разделенной на столбцы таблицы. Все темы «ссылаются» друг на друга, образуя причудливый интеллектуальный хоровод или, другими словами, некий линкованный гипертекст: говорить о переоценке ценностей невозможно без упоминания воли к власти, сверхчеловека или нигилизма. В свою очередь, при анализе темы сверхчеловека нельзя не затронуть тематику воли к власти или переоценки ценностей и т. д.

* * *

Заратустра. Как признавался сам Ницше, резон обращения к имени и персонажу Заратустры есть – именно Заратустре приписывают выражение: чтобы быть мужем, необходимы две вещи – умение говорить правду и стрелять из лука. Иными словами – Заратустра проповедовал о воинской доблести и правде, какой бы горькой и ужасной она ни была. Конечно, реальный Заратустра, основатель зороастрийской религии, и Заратустра Ницше – довольно далеки друг от друга, как далек Заратустра от Ницше, выбравшего иранского мудреца глашатаем своих истин.

Итак, Заратустра Ницше – это рупор его идей и проводник, ведущий нас по маршруту, конечный пункт которого – сверхчеловек. Нужно сразу оговориться, что Заратустра не сверхчеловек, но указатель и путь этого «указателя» к сверхчеловеку. Возможно, Заратустра и становится сверхчеловеком, но это происходит после того, как мы закрываем книгу, т. е. речь идет о том вынесенном за пределы книги пространстве, которое Ницше уже не описывает в своей книге и которое наступит тогда, когда мудрец преодолеет свою последнюю привязанность, свое последнее «человеческое, слишком человеческое» – преданность и любовь к своему идеалу, к сверхчеловеку. Ибо сверхчеловек не может, будучи целью пути, ставить целью статус-кво, т. е. самого себя.

Итак, Заратустра – это глашатай и путь. И согласно этим определениям развивается сама «интрига» пути, описанного в книге, которую иногда называют «Библией нашего времени». Путь Заратустры к сверхчеловеку – это путь постоянного самопреодоления, отказа от прежних ценностей. Заратустра время от времени уходит в горы, где происходит «преображение», перерождение. Именно в горах, где у него лишь два верных спутника – орел, олицетворяющий полет и смелость, и змея, символ мудрости мира сего, – происходит очищение и самопреодоление. Постоянное преодоление самого себя – это путь Заратустры: его тождественность самому себе обретается в отрицании тождественности; Заратустра может оставаться самим собой, лишь постоянно изменяясь. Речь, понятно, не идет о схематике, например, гегелевской диалектики снятия, но о преодолении, которое «преображает», делает иным, полностью разрушая и упраздняя предшествующее состояние.

Так в первый свой приход Заратустра стремится к спасению человечества вообще. Стремление к популизму, которым первоначально одушевлен мудрец, желание донести до всех, до толпы, учение о сверхчеловеке оканчиваются неудачей. Толпа желает слышать лишь о «последнем человеке», который только и может быть ее идеалом. Заратустра с позором уходит в горы, унося труп канатного плясуна: жестокий урок, из которого он делает «правильные» выводы. И дело тут не только в не понявшей и не принявшей учение толпе,

ее неспособности слушать и услышать. Корень этой неудачи лежит и в самом Заратустре. Стремление к популизму – сигнал к тому, что Заратустра сам еще слишком далек от своего идеала, поскольку выбрал неправильное направление.

Второе возвращение Заратустры столь же неудачно. Теперь он стремится донести учение о сверхчеловеке ученикам. Но и ученики – все та же толпа, пусть немного селектированная. У сверхчеловека нет и не может быть последователей, ибо путь к сверхчеловеку, путь самопреодоления – это путь одинокого странника. Более того, у каждого свой путь, каждому – свое. Заратустра уходит и от учеников, и его напутствие тем из учеников, кто может найти свой путь к сверхчеловеку, следующее: если хотите обрести меня, то нужно меня потерять. Движение к сверхчеловеку есть движение самопреодоления, это движение в одиночестве, где нет ни друзей, ни последователей. Где ростки будущего преображения рождаются из самого себя.

Последний искус и приход Заратустры связан с его последним идеалом – идеалом сверхчеловека. Но опять же, толпа «сверхчеловеков», собравшаяся у Заратустры, – это все та же толпа, но уже мнящая себя сверхлюдьми. Это – последний искус Заратустры: для движения вперед он должен отказаться и от своего последнего «человеческого, слишком человеческого» – любви к своему идеалу.

Сверхчеловек. В «Так говорил Заратустра» Ницше заявляет устами мудреца: «Я учу о сверхчеловеке». Сверхче-

ловек – это суть, проективная и пока не раскрывшаяся сущность человека. Вот как говорит нам сам Ницше: «Человек – это канат, протянутый между животным и Сверхчеловеком, это канат над пропастью»[1]. Величие человека в том, что он есть переход и уничтожение. Уничтожение – это уничтожение «человеческого, слишком человеческого», ибо человек есть «нечто, что до́лжно преодолеть»[2].

Ницше описывает путь к сверхчеловеку аллегорически. Вначале дух становится верблюдом, т. е. тем, кто упорно и без сомнений несет свою тяжесть. Чем больше тяжести, тем лучше, ибо для верблюда сила – в несении тяжести. Тяжесть поклажи – это тяжесть наших предрассудков. Но дело в том, что поклажа верблюда не его поклажа, на верблюда ее нагружают. Следующая ступень – это перерождение духа во льва, целью которого является стремление добыть себе свободу в борьбе с великим драконом, на каждой чешуе которого написано «Ты должен». Дракон – это как раз дух тяжести, тот, *кто* нагружает верблюда. Но лев – это всего лишь воин, это не конец пути, поскольку воин обретает свой смысл лишь тогда, когда есть сопротивление, когда есть враг. С победой враг исчезает, а лев, если он продолжает быть львом, не может создать ничего позитивного, он может лишь разрушать. Поэтому последняя ступень превращения духа – это ребенок, дитя. Сверхчеловек – это не борьба «против», но рож-

[1] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. М., 1990. С. 11.

[2] Там же. С. 41.

дение нового. Символ дитя – это не только забвение тяжести и борьбы, это рождение нового, новых ценностей на новых скрижалях. Ребенок – это священное «Да», без негации, без отрицания, это сила нового властного и безошибочного утверждения.

Трудный и тернистый путь к сверхчеловеку уничтожает последовательно все то, что может быть маркировано как тяжесть, т. е. то, что, с одной стороны, ориентирует нас на прежние ценности, а с другой – то, что подчиняется диктату или обаянию толпы, для которой самое важное – учение не о сверхчеловеке, но учение о «последнем человеке». Уничтожен быть должен и сам идеал, ибо идеал – это то, что, с одной стороны, приближает к цели, но, с другой, то, *что* препятствует *стать целью* самому: сверхчеловек не нуждается в телеологии. Его действия безошибочны.

Безошибочность действия говорит о том, что сверхчеловек обладает сверхрациональностью. В ряде работ Ницше так определяет сверхрациональность, свойственную сверхчеловеку: это инстинкт, разум должен стать инстинктом. Безошибочность инстинкта, утраченная человеком, может быть восстановлена в сверхчеловеке. Сверхчеловек, обладая сверхрациональностью и будучи полностью исторгнут из системы прежних ценностей, и есть тот, кто пишет новые ценности на новых скрижалях. Ценности сверхчеловека – это те ценности, которые обеспечивают движение вперед, которые делают человека соответствующим возрастанию воли к вла-

сти или собственному его предназначению.

Переоценка ценностей. Одним из главных лейтмотивов в творчестве Фридриха Ницше является атака на предшествующую ему традицию, попытка переоценки одряхлевших под тяжестью лет ценностей. Вырубить, отштамповать «новые ценности на новых скрижалях» нелегко. Ибо для этого нужно предыдущие ценностные ориентиры упразднить, как бы они плотно ни приросли к «коже» человека: за прошедшие века эти дряхлые ценности стали самой «плотью» человека. Эти ценности имеют императивный, принудительный характер, они требуют безоговорочного повиновения: «Ты должен!» Но кому должен? Почему должен? С этим и пытается разобраться немецкий мыслитель, предлагая новую систему ценностных координат.

Таким образом, моральные ценности, значимые для Ницше, несовместимы с традиционными для европейского общества ценностями. Подобно тому как есть нигилизм силы и есть нигилизм слабости, так и ценности ценностям рознь. Вопрос заключается в том, соответствует ли устанавливаемая ценность воле к власти, возрастанию жизненной воли или, наоборот, препятствует ее естественному функционированию. Понятно, что ценности силы, жизнеутверждающие ценности не нуждаются в переоценке. Переоценке подлежат ценности, которые созданы движением деградации, декаданса. Эти ценности угнетают жизненную волю, волю к власти, закрепляя не инстинкт жизнеутверждения, который свой-

ствен сверхчеловеку, а мстительный инстинкт толпы, приобретшей благодаря численному превосходству перевес над сильными, теми, кто поистине должен устанавливать свои ценности.

Таким образом, есть ценности, которые должны быть, с точки зрения Ницше, «переосмыслены», продуманы заново. Это ценности, которые навязывает торжествующая толпа, чернь. Эти ценности суть «правила игры» социума, толпы, «последних людей», их мораль, которая обеспечивает нормальное функционирование «стада» и подавление всех тех индивидов, которые выбиваются из его «среднестатистических» рядов.

Сюжет, связанный с переоценкой ценностей, – один из излюбленных ориентиров атак противников Ницше. Но является ли Ницше подлинным новатором в самой попытке пересмотра ценностных ориентиров? Со времен Декарта, стоявшего у истоков новоевропейской культурной традиции, жест сомнения, пересмотра оснований – тема если не обязательная для любой сколько-нибудь значительной философской системы, то уж по крайней мере довольно традиционная. Можно упомянуть для «полноты картины» О. Конта, предлагавшего «позитивное» знание и оценивающего предыдущую традицию негативным образом как теологическую или метафизическую стадии, К. Маркса, предлагавшего разрушить «старый мир», и т. п. Критическая интенция присуща европейской традиции, Ницше здесь не одинок. Даже бо-

лее, можно утверждать, что стремление к пересмотру оснований лежит в основании функционирования модели новоевропейской науки в целом. То, что Ницше критикует, не столь уж оригинально, весь вопрос – *как* он это делает: молотом, яро и беспристрастно.

Ценностная перспектива. Широко известна фраза древнегреческого софиста Протагора – «человек есть мера всех вещей». Но чем мерить самого человека, а также отношения человека и мира? В действительности мера всех вещей для любой культуры, любого народа и даже для любого человека выстраивается каждый раз уникальным образом. Можем ли мы утверждать, что мерой для религиозного человека является человек? Скорее Бог или путь к Богу. Каждая культура для своего времени формирует свою систему координат, систему ценностей. Ценностная шкала позволяет маркировать и ранжировать сущее, т. е. мерить, «измерять» и соотносить вещи и явления. Но именно Ницше обратил наше внимание на значимость ценностной перспективы в выстраивании и постижении человеческого окружения. Ницше не только выявляет *ценность* ценностей, но также предлагает свою систему меры, систему координат, которой можно мерить если не все существующее, то уж по крайней мере самого человека. Эта мера – возрастание воли к власти, улучшение человеческой породы. То, что согласуется, «однонаправлено» движению воли к власти, – то является ценным, значимым. В этом отношении ценностная шка-

ла, предложенная Ницше, не совпадала со значимой для европейской культуры того времени системой ценностных координат. По мнению «певца Диониса», те ценностные ориентиры, которые фундируют современное ему европейское культурное пространство – христианство, декаданс, философия, политика, демократия и т. д., – выстроены таким образом, что произошло извращение истинной шкалы, истинного и должного направления оценки. Соответственно, необходима деструкция, разрушение всей этой системы и ее центрирующих и цементирующих силовых точек. Таковыми являются, например, понятие истины, логические правила, научные законы, моральные ориентиры. Они нуждаются если не в полной негации, то уж по крайней мере в корректировке. Правда, по мнению самого Ницше, система координат европейской культуры, во многом сформированная христианством, настолько извращена в самый момент своего зарождения, что несет в самой себе свое отрицание: нигилизм как попутчик европейского декаданса.

Нигилизм. «Мы – нигилисты», – заявляет Ницше. «Свободный ум» нигилиста – это не только «свобода-сама-по-себе», но и прежде всего «свобода от». Упразднение прежних ценностей заставляет усомниться, тотально усомниться в «доброкачественности» предыдущих ориентиров. Более того, Ницше констатирует некую усталость культурного пространства Европы, декаданс и тесно с ним связанный нигилизм. «Закат Европы» – это одряхление европейской культу-

ры, ситуация, когда не нужно даже толкать, пошатнувшееся само упадет. Но нигилизм нигилизму рознь: нужно отделять нигилизм слабости от нигилизма силы. Нигилизм Ницше – это не нигилизм одряхлевшей и обессилевшей культуры, а нигилизм силы и улучшения породы, нигилизм, преодолевающий осуждающие оценки и способный подготовить новые ценности на новых скрижалях.

Аморализм. Ярлык аморалиста накрепко прирос к Ницше. Речь идет, опять же, о попытке упразднения существующих ценностей, ценностей толпы, т. е. тех ценностей, которые ориентируют не на прирост воли к власти, не на улучшение породы конкретного индивида, но на «последнего человека» толпы, для которого самое важное – немного тепла, немного спокойствия, немного еды: всего понемногу. Ценности «последнего человека» можно выразить словами В. Маяковского: «Мы только мошки, мы ждем кормежки». Мораль толпы, мораль бессильного и мстительного христианина – ориентир атаки Ницше. Мораль должна служить не толпе, не государству, но тем людям, которые идут вперед, которые преодолевают и повелевают. Именно они, героические личности, являются аморальными по своей сути, ибо пишут и вырубают новые ценности на новых скрижалях. Таким образом, речь не идет о том, что Ницше отказывается от любой морали, от любых моральных ценностей, но о том, что следует «разобраться» с моралью, с этим могучим инструментом формования и подавления человека. Пытаясь разрушить

прежние моральные ориентиры, Ницше не аморален, но *ино*-морален, морален по-иному. Просто перспектива, которая выстраивает мораль, должна, с точки зрения Ницше, быть переориентирована. Вопросом остается лишь наш выбор – кого мы хотим взрастить: сверхчеловека или последнего человека. Выбор, который решает, что должно быть ценным, значимым. Таким образом, вопрос морали – вопрос ценности. Но как решить, что ценно? Рецепт Ницше прост: то, что соответствует возрастанию воли к власти, возрастанию жизненной силы, то и является ценным.

Особое внимание Ницше уделяет генеалогии морали, вернее, генеалогии моральных предрассудков, ибо мораль сама по себе – произвольное допущение, предрассудок, позволяющий регулировать нормальное функционирование общества. Дело в том, что исторически первичный акт установления моральных императивов был осуществлен «героическими» личностями, но никак не толпой последних людей. Более того, сама мораль даже в том жалком виде морали последнего человека, человека толпы, скрывает в себе следы своего властного (а значит, истинного) установления. Мораль – это продукт безнравственности, заявляет Ницше, ибо:

«1. Чтобы моральные ценности могли достигнуть господства, они должны опираться исключительно на силы и аффекты безнравственного характера.

2. Возникновение моральных ценностей является делом

безнравственных аффектов и соображений»[3]. А хваленая добродетель достигает своих целей теми же самыми способами, что и безнравственность: жестокостью и властным установлением.

К генеалогии морали Ницше подходит прежде всего как филолог: сами моральные понятия хранят в себе свои аморальные истоки. Во-первых, мораль – это то, чем оценивают то или иное деяние. Например, какое деяние можно оценить как доброе, а какое как злое? Исследование генезиса понятий добра и зла говорит о том, что первоначально слова «плохой», «злой» относились к маркировке принадлежности к низшим сословиям, к плебеям. Так, немецкое слово «schlecht» (плохой) тождественно «schlicht» (простой). Подобную картину можно наблюдать во многих индоевропейских языках. Наоборот, синонимом добра всегда была принадлежность к высшему сословию, сословию, которое в архаические времена как раз и устанавливало «истинную» шкалу ценностей, оценок. Вот вывод, который делает Ницше: изначально установленные понятия добра и зла не имеют почти ничего общего с теми понятиями, которыми мы сейчас пользуемся. Этимология этих понятий-слов сохранила для нас след происхождения, истока этих понятий. А то, что мы имеем на сегодняшний день, – так это извращение исконного значения этих понятий. Исторически произошла своеобразная подмена «означаемого» при сохране-

[3] *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 1994. С. 110.

нии «означающего». Эта подмена, став зримой благодаря генеалогическому исследованию Ницше, по-иному «оценивает» существующую шкалу ценностей (ибо ясно, что понятия добра и зла отнюдь не «последние» понятия в сфере этического, они обладают нормативно-формующим характером в отношении всей системы морали и ее функционирования), а также демонстрируют ту огромную дистанцию, которую исторически прошла мораль, – путь извращений и отката от истоков. Ибо добро и зло декаданса и добро и зло «поднимающегося», жизнеутверждающего сословия диаметрально противоположны.

Рассмотренный пример генеалогии моральных понятий показывает, что не все так просто и однозначно, а вернее, «чисто» в сфере морали. Мораль как предрассудок не лучше других предрассудков. Только необходимо отдавать себе в этом отчет. Отчет, который позволит расставить ценности по иной шкале, нежели традиционная, шкале, которая, с точки зрения Ницше, должна споспешествовать движению к сверхчеловеку, т. е. делать человека соответствующим своему определению, а значит – поистине человечным.

Вечное возвращение. Когда образно говорят о колесе истории, подчас забывают, что колесо – это не только способ движения вперед, но и прежде всего движение вокруг оси, движение на месте. Европейская культура с ее взглядом, направленным в бесконечность пространства и времени, видит в этой метафоре то, что может и должна увидеть, – лишь по-

ступательное движение вперед. Но не надо забывать, что есть и иные взгляды, например взгляд древнего грека, индуса, для которых важно было в этом выражении не движение колеса вперед, но движение вокруг оси, постоянное возвращение к уже сбывшемуся состоянию. В этом отношении Ницше формулирует и закрепляет в европейской культуре взгляд древнего грека: «Ибо все, что может произойти и на этом долгом пути вперед – должно произойти еще раз!»[4] Идея вечного возвращения, повтора колеса истории, конечно, для европейской мысли, привыкшей к христианской перспективе исторического развертывания, в конце XIX века если не нова, то по крайней мере экзотична. Именно благодаря Ницше эта идея в дальнейшем легла в основу выстраивания и, соответственно, постижения цикличности исторического свершения (например, исторические концепции Освальда Шпенглера или Арнольда Тойнби).

Антихристианство. Певец Диониса, а именно так называл себя Фридрих Ницше, никак не мог «по определению» относиться с симпатией к христианству. Ярое неприятие христианской морали – один из лейтмотивов его творчества. В каких только «смертных грехах» не обвинял Ницше христиан и христианство – справедливо или нет, не нам судить. Попытаемся разобраться в причинах, вызвавших ненависть немецкого философа.

Мы уже говорили о том, что существуют достаточно стро-

[4] *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 1994. С. 139.

гие, конечно для Ницше, ориентиры, которые позволяют по-новому *оценить* любое явление. Основной ориентир – возрастание жизненной силы, соответствие движения (развития) живого существа приросту воли к власти. Мораль должна согласовываться с волей к власти, ориентироваться на возрастание жизненной силы, и тогда то, что служит приросту воли к власти, является добром, что препятствует – злом. Здесь у Ницше речь идет не о человечестве вообще, т. е. о толпе рода человеческого, а об индивиде. И это – существенно, ибо как раз христианство выступает глашатаем воли толпы, толпы, как ее маркирует Ницше в «Так говорил Заратустра», последних людей, но не глашатаем воли индивида. Переориентация ценностной перспективы от индивида к роду – один из основных пороков христианства и проповедуемой им морали. Мораль христианства не способствует инстинкту роста индивида, а, наоборот, ведет к деградации, порче породы, когда уменьшается жизненная сила индивида. Именно поэтому христианство, по мнению Фридриха Ницше, – это деградация, прикрытая «святыми именами», ибо оно проповедует ценности, которые приводят к ослаблению жизненной воли. В противовес добродетелям, созвучным возрастанию воли к власти, христианство устанавливает свою шкалу ценностей – ценностей, сформированных жреческой кастой, узурпировавшей власть, но к ней, к этой власти, непригодной, не приспособленной. Ведь власть – это война, а воля к власти всегда и везде есть пре-

одоление, борьба.

Узурпация власти, которую осуществило жреческое сословие, конечно, тоже борьба, причем борьба не на жизнь, а на смерть. Главное в этой борьбе – какие средства используются. Средство достижения победы для слабого – хитрость, подлость, т. е. то, что исконно считается безнравственным. Исход этой борьбы иудейского жречества и здоровых сил мы знаем: толпа берет своим количеством и мстительностью. Кстати, мстительность оказалась настолько мощным орудием в руках толпы, что ее узаконили и оформили как в самом вероучении, так и в реальной практике христианства, уничтожавшего всех своих противников любыми средствами.

Итак, христианство – это деградация, декаданс. И идеалы, которые проповедует христианство, – идеалы декаданса, т. е. то, что служит умалению жизненной воли. Мир христианства коренится в извращении естественного мира, он выражает «глубочайшую неудовлетворенность реальным…»[5]. Неудовлетворенность реальным положением дел свойственна слабым, т. е. тем, кто страдает от этой действительности, кто – лишний.

Что же делает слабый? Он переориентирует ценности жизни таким образом, чтобы то, что является естественно болезненным, бессильным, оказалось здоровым и обладающим могуществом. Именно такими свойствами, по мнению Ницше, христианство наделяет своего Бога. В проти-

[5] Там же. С. 29.

вовес Яхве Ветхого Завета появляется страдалец Христос, «добрый и сострадательный боженька». Этот идеал формует, естественно, и облик христианина, и облик самого христианского мира. Вместо естественных и потому истинных добродетелей миру навязываются искусственные добродетели всепрощения и сострадания: деградация Бога дублируется деградацией адептов. «В христианстве, – отмечает Ницше, – на первый план выходят инстинкты угнетенных и порабощенных; в нем ищут спасения низшие сословия»[6]. Это угнетенное сословие после своего прихода к власти не только мультиплицирует через мораль и воспитание низшие ценности в человеке, ослабляя его волю и силу, но и физически уничтожает всех тех, кто представляет для него единственную существенную опасность, – расу господ, расу, которая руководствуется одним принципом – возрастанием воли к власти, возрастанием жизненной силы. Мораль страдания, проповедуемая христианством, – один из примеров искажения естественного порядка вещей. Мораль господ говорила о том, что воину меньше всего пристало страдать, а если он и страдал, то переносил это молча. Христианин, вместе со своим Богом, – страдалец par exellence, а само страдание – краеугольный камень религии христианства: Бог терпел и нам велел. Иудеи в лице своих жрецов создали извращенную мораль – некий «дурной взгляд», искажающий действительность. Инстинкт иудея-жреца – это кастовый инстинкт

[6] Там же. С 35.

неудачника, угнетенного сословия и народа, получившего шанс отомстить сильным и здоровым силам. Злу надо не противиться, но любить его – ложное утверждение, лежащее в основе многих христианских заповедей. *«Не* противиться, *не* гневаться, не призывать к ответу…»[7] То есть в христианстве мы видим сплошное «нет», сплошное бессилие. И если этот негатив, это «нет» становится позитивом, становится «да» для всей европейской культуры, то речь идет о страшной заразе, которая грозит любым здоровым силам. Именно это порождает не только ярость Ф. Ницше, но и омерзение.

Христианство – это религия рабов, слуг, а его мораль – это месть любому сильному, здоровому проявлению здоровой породы людей. Психология христианина – это психология раба плюс психология жреца. Понятия, которые выдумали (вернее, наполнили иным смысловым содержанием) жрецы-иудеи – вина, страдание, кара, Бог, – принадлежат к арсеналу паразита, но не созидателя. Болезненное, бледное, немощное не может нести ничего здорового и полезного. Человек благодаря христианству ставит себе целью извращенные ориентиры. Христианство – это ложь от самого начала и до самого конца.

Аполлон и Дионис. Тема дионисийского начала – сквозная тема философских исканий Ф. Ницше. Более того, Ницше многократно заявляет о себе как о певце Диониса. Правда, в различные периоды антитеза Дионису разная. Если в

[7] Там же. С. 53.

«Рождении трагедии из духа музыки» Дионис противопоставляется Аполлону, то в поздний период – Христу.

Исследуя генезис трагедии, Ф. Ницше выделяет у древних греков два диаметральных стремления – стремление к красоте и стремление к безобразному. Двойственность мироощущения грека, а главное, двойственность трагедии, происхождение которой рассматривает Ницше, не случайна, она связана с двойственностью аполлонического и дионисийского начал искусства вообще. Аполлоническое искусство – это искусство пластических образов, дионисийское – непластическое искусство музыки. Аттическая трагедия, генезис которой исследует Ницше, – это результат взаимодействия и борьбы двух противоположных начал.

Сама тема аполлонического в искусстве генетически связана с тем, что можно охарактеризовать в терминах А. Шопенгауэра, оказавшего значительное влияние на мировоззрение Ницше, миром явления, миром как представлением. Аполлоническое искусство по своей сути основывается на мировой иллюзии, рождено из сновидения, грезы покрывала Майи. Аполлон – это олицетворение основного принципа явления, т. е. принципа, который контролирует мир как представление. Этот принцип А. Шопенгауэр именует принципом individuationis, принципом индивидуализации и множественности мира. Все так называемые изящные искусства, да, впрочем, почти все виды искусств являются по своей сути аполлоническими искусствами, ибо всегда оформлены и

через свою оформленность принадлежат миру как представлению. Аполлоническое искусство, а если шире, то аполлоническая культура вообще, тесно связано не только с именем Аполлона, но и с самим принципом явленности олимпийских богов.

Смысл понятия «дионисийское начало» также довольно тесно связан с системой Шопенгауэра. Дионисийское искусство представлено лишь одним видом искусства – непластическим искусством музыки. Напомним, что искусство музыки у А. Шопенгауэра наделено особым статусом: музыка является аналогом мировой воли, т. е. непосредственно (если так можно выразиться в отношении мировой воли) репрезентирует волю саму по себе. Дионисийская музыка представляла собой некий дикий набор звуков, какофонию, некий неоформленный прорыв мировой воли, прорыв первоначала, через который мы можем соприкоснуться с этой стихийной, неоформленной, находящейся вне времени и вне пространства основой всего нашего мира.

Воля к власти. Рубрика-сюжет «воля к власти» – центральный стержневой пункт системы Ницше. На «волю к власти» ссылаются все другие сюжеты в произведениях немецкого мыслителя: рассуждения о сверхчеловеке, переоценке ценностей, нигилизм и т. п. базируются и согласуются с движением воли к власти.

По свидетельству сестры Ницше Элизабет Ферстер-Ницше, сама идея воли к власти пришла в голову Фридриху в

тот момент, когда он наблюдал наступление войск: чеканный шаг, единый порыв, мощь, сила, полная самоотдача, готовность к борьбе и даже к смерти. Живое, если оно живое, если оно возрастает в своей силе, если оно не «прозябает», должно быть готово к борьбе, к борьбе за свой путь, за свое место под солнцем, наконец, за свою жизнь.

Но что же такое воля к власти? Это воля, устанавливающая сама себя, конституирующая сама себя, учреждающая саму себя. То есть речь идет о самосозидающей, самоустанавливающей силе, движением которой меряется достоинство и ценность всего живого. Это во-первых. Во-вторых, воля к власти есть по существу своему воля преодолевающая, поскольку воля к власти есть воля, преодолевающая другую волю. Для прояснения смысла ницшевского понятия важно акцентирование на моменте сопротивления, преодоления, возвышения. Воля к власти не направлена в пустоту, подобно простой силе, для которой безразлично, встречает она сопротивление или нет. Воля к власти является таковой лишь постольку, поскольку она встречает сопротивление другой воли. Но как самосозидающее, безосновное начало, воля к власти развертывается не только через сопротивление, идущее от чуждой ей воли, но и напряжение самой себя: преодоление захватывает прежде всего ее саму. Воля к власти преодолевает саму себя и лишь поэтому способна преодолеть другую волю.

Момент преодоления, который существен для постиже-

ния сути ницшевской воли к власти, дистанцирует его систему от взглядов А. Шопенгауэра, который первым в европейской культурной традиции акцентировал и ввел проблематику воли как мироустрояющего начала.

* * *

В конце XX века Россия заново открыла Ницше, как, впрочем, его родина Германия, как вся Европа. Можно даже говорить о своеобразном ренессансе-реабилитации Ницше. Ницше популярен, чего, кстати, нельзя было сказать в то время, когда он был жив. Европейская элита просто его не замечала. Достаточно привести один факт: изданный на средства самого Ницше «Так говорил Заратустра» тиражом в несколько десятков экземпляров не нашел при жизни немецкого мыслителя своего читателя. Те несколько экземпляров, которые сам Ницше отослал тем, кого он считал достойными этой книги, вряд ли были прочитаны, а если и были прочитаны, то вряд ли поняты. Речь, напомню, идет о той книге, которая в XX веке многократно переиздавалась как в самой Германии, так и во всех европейских странах, которую, может быть преувеличенно, именовали «Библией нашего времени».

Тень, которую бросил на Ницше фашизм – Фридриха Ницше называли чуть ли не «официальным» идеологом нацизма, – оказалась гораздо живучее Третьего рейха. Лишь

через несколько десятилетий стало ясно, что не так все просто в «любовном романе» фашизма и ницшеанства. Любой текст, любое произведение беззащитно в руках потомков. Все дело в том, какие руки берут книгу, какие глаза читают текст. Любой текст беззащитен перед своим читателем: каждый берет из него свое. Подобное и произошло с ницшевским наследием. Фашизм нашел в нем то, что хотел, то, что видел, то, что ему было нужно.

Без сомнения, в его работах можно найти то, что так импонировало фашизму: белокурая бестия, воля к власти и т. п. Но подлинный пафос Ницше в другом. Певец сверхчеловека Заратустра учил не о насилии, но о самопреодолении. Путь к сверхчеловеку – это не путь самоутверждения за счет слабых, но путь борьбы с единственным и достойным соперником – с самим собой.

Б. Г. Соколов

Рождение трагедии из духа музыки

Опыт самокритики

1

Что бы ни лежало в основании этой сомнительной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и настоящей заинтересованности, да еще и глубоко личный вопрос; ручательством тому – время, когда она возникла, *вопреки* которому она возникла, тревожное время немецко-французской войны 1870–1871 годов. В то время как громы сражения при Вёрте проносились над Европой, мечтатель-мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погруженный в свои мысли-мечты и загадки, а следовательно, весьма озабоченный и вместе с тем беззаботный, и записывал свои мысли *о греках* — зерно той странной и малодоступной книги, которой посвящено это запоздалое предисловие (или послесловие). Прошло несколько недель, как сам он уже был под стенами Меца, все еще не отделавшись от тех вопросительных знаков, которые он поставил к мни-

мой жизнерадостности греков и греческого искусства, пока наконец в том исполненном глубокой напряженности месяце, когда в Версале шли переговоры о мире, он и сам не нашел в себе примирения и, выздоравливая от полученной на поле сражения болезни, не установил для себя окончательно «Рождение трагедии из духа *музыки*». – Из музыки? Музыка и трагедия? Греки и трагическая музыка? Греки и художественное творение пессимизма? Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, более всех соблазнявшая к жизни порода людей, из всех бывших до сего времени, греки – как? они-то и *нуждались* в трагедии? Более того – в искусстве? Чему служило греческое искусство?..

Можно догадаться, на каком месте был тем самым поставлен великий вопросительный знак о ценности существования. Есть ли пессимизм *безусловно* признак падения, упадка, жизненной неудачи, утомленных и ослабевших инстинктов – каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли и пессимизм *силы*! Интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасающему, злому, загадочному в существовании, вызванное благополучием, бьющим через край здоровьем, *полнотою* существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующее мужество острейшего взгляда, *жаждущего* ужасного, как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу? На котором оно хочет поучиться, что такое «страх»? Какое зна-

чение имеет именно у греков лучшего, сильнейшего, храбрейшего времени *трагический* миф? И чудовищный феномен дионисийского начала? И то, что из него родилось, – трагедия? А затем: то, что убило трагедию, сократизм морали, диалектика, довольство и радостность теоретического человека – как? не мог ли быть именно этот сократизм знаком падения, усталости, заболевания, анархически распадающихся инстинктов? И греческая веселость позднейшего эллинизма – лишь вечерней зарею? Эпикурова воля, направленная *против* пессимизма, – лишь предосторожностью страдающего? А сама наука, наша наука, – что означает вообще всякая наука, рассматриваемая как симптом жизни? К чему, хуже того, *откуда* — всякая наука? Не есть ли научность только страх и увертка от пессимизма? Тонкая самооборона против – *истины*! И с точки зрения морали нечто вроде трусости и лживости? Или, отбросив мораль, хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, пожалуй, и была *твоя* тайна? О таинственный ироник, может быть, в этом и была твоя – ирония?

2

То, что мне тогда пришлось схватить, нечто страшное и опасное, – проблема рогатая, не то чтобы непременно бык, но во всяком случае *новая* проблема; теперь бы я сказал, что это была *проблема* самой *науки* — наука, впервые понятая как проблема, как нечто достойное вопроса. Но книга, в ко-

торой я тогда дал волю моей юношеской смелости и подозрительности, – что за *невозможная* книга должна была вырасти тогда из столь не подходящей для юности задачи! Построенная из одних преждевременных, зеленых переживаний, которые все стояли на границе того, что может быть передано словами, поставленная на почву *искусства* – ибо проблема науки не может быть познана на почве науки, – быть может, книга для художников, обладающих попутно аналитическими и ретроспективными способностями (то есть для исключительного сорта художников, которых надо поискать, да и искать-то не хочется…), полная психологических нововведений и артистических секретов, с артистической метафизикой на заднем плане, юношеское произведение, полное юношеской смелости и юношеской тоски, независимое, упрямо самостоятельное, даже там, где оно, по-видимому, подчиняется какому-либо авторитету и собственному благоговению, – короче, первый плод, также и во всяком дурном смысле этого слова, страдающий всеми ошибками молодости, несмотря на выставленную им старческую проблему, прежде всего ее «длиннотами», ее «бурей и натиском»; с другой стороны, в смысле успеха, который ему выпал на долю (в особенности у того великого художника, к которому он обращался, как бы вызывая на диалог, – у Рихарда Вагнера), – *оправдавшая себя* книга, я хочу сказать, такая, которая во всяком случае удовлетворила «лучших своего времени». Уже по одному этому к ней следовало бы отнестись с некото-

рой оглядкой и молчаливостью; тем не менее я не хочу вполне скрыть, насколько она теперь кажется мне неприятной и сколь чуждой она теперь, по прошествии шестнадцати лет, стоит передо мной – перед моим возмужалым, в сто раз более избалованным, но нисколько не охладевшим взглядом, которому не стала более чуждой и та задача, к решению которой впервые приступила эта дерзкая книга, – *взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни…*

3

Опять скажу, в настоящую минуту это для меня невозможная книга – я нахожу ее дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неистовой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где пересахаренной до женственности, неровной в темпе, без стремления к логической опрятности, чрезвычайно убежденной и поэтому не считающей нужным давать доказательства, подозрительной даже по отношению к *пристойности* доказывания в качестве книги для посвященных, «музыки» для сих последних, крещенных знамением музыки, соединенных от основания вещей для совместных и редких переживаний в искусстве, – знака, по которому узнают друг друга родные по крови in artibus[8], – высо-

[8] *In artibus* – в искусствах *(лат.)*.

комерная и мечтательная книга, замыкающаяся с самого начала еще более от profanum vulgus[9] «образованных», чем от «народа», но которая, как то доказал и доказывает ее успех, знает достаточный толк и в том, как найти себе сомечтателей и заманить их на новые тропинки и места для плясок. Здесь, во всяком случае, говорил – это признавали и с любопытством, и с некоторым нерасположением – *чуждый* голос, ученик еще «неведомого бога», который пока что прятался под капюшоном ученого, под тяжеловесностью и диалектической неохотливостью немца и даже под дурными манерами вагнерианца; тут был налицо дух с чуждыми, еще не получившими имени потребностями, память, битком набитая вопросами, опытами, тайнами, к которым приписано было имя Диониса как лишний вопросительный знак; здесь вела речь – так с подозрительностью говорили себе – какая-то мистическая и чуть ли не менадическая[10] душа, которая с напряжением и произвольно, как бы в нерешимости – открыться ли ей или скрыть себя, лепетала на чужом языке. Ей бы следовало *петь,* этой «новой душе», – а не говорить! Как жаль, что то, что я имел тогда сказать, я не решился сказать как поэт: я бы, пожалуй, это смог! Или по крайней мере как филолог: ведь и по сей день в этой области для филолога почти все предстоит еще открыть и вырыть! Прежде всего ту проблему, *что* здесь налицо проблема, – и что греки, пока у

[9] *Profanum vulgus* – непосвященный народ *(лат.)*.

[10] *Менадическая* – от менад, участниц и спутниц Диониса.

нас нет никакого ответа на вопрос «что такое дионисийское начало?», остаются для нас, как и прежде, совершенно непонятными и недоступными представлению…

4

Да, что такое дионисийское начало? В обсуждаемой книге можно прочесть ответ на это, – здесь говорит «знающий», посвященный и ученик своего бога. Быть может, теперь я стал бы говорить осторожнее и менее красноречиво о таком трудном психологическом вопросе, каковой представляет происхождение трагедии у греков. Одним из коренных является вопрос об отношении греков к боли, о степени их чувствительности – оставалось ли это отношение всегда себе равным, или оно превратилось в обратное? Тут вопрос в том, действительно ли их все усиливавшееся *стремление к красоте,* к празднествам, увеселениям, новым культам выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли? Ибо, предположив, что это именно так – а Перикл (или Фукидид) дает нам это понять в великой надгробной речи, – в чем могло бы в таком случае иметь свои корни противоположное стремление, по времени проявившееся раньше, – *стремление к безобразному,* добрая строгая воля старейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования, – в чем могла бы иметь свои кор-

ни трагедия? Быть может, в *удовольствии,* в силе, в бьющем через край здоровье, в переизбытке полноты? И какое значение имеет в этом случае, ставя вопрос физиологически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, – дионисийское исступление? А что, если исступление не есть необходимый симптом вырождения, падения, перезревшей культуры? Быть может, существуют – вопрос для психиатров – неврозы *здоровья*! Неврозы народной молодости и моложавости? На что указывает этот синтез бога и козла в сатире? На основании какого личного переживания, по какому внутреннему порыву грек должен был прийти к представлению о дионисийски-исступленном и первобытном человеке как о сатире? И что касается происхождения трагического хора, не было ли в те века, когда греческое тело цвело, когда греческая душа через край била жизнью, каких-либо эндемических[11] восторгов? Видений и галлюцинаций, сообщавшихся целым общинам, целым культурным собраниям? А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали *волей к трагическому* и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а также все пламеннее стремились к логике и логизированию мира, то

[11] *Эндемический* – местный, свойственный какой-либо местности.

есть были в одно и то же время и «радостнее», и «научнее»? А что, если назло всем «современным идеям» и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма,* выступившее вперед господство *разумности,* практический и теоретический *утилитаризм,* да и сама демократия, современная ему, – представляют, пожалуй, только симптом никнущей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? И именно *не*-пессимизм? Не был ли Эпикур оптимистом – именно в качестве *страдающего*! – Как видите, тут целая связка трудных вопросов, которую взвалила на себя эта книга, прибавим к ней еще труднейший из затронутых в книге вопросов: что означает рассмотренная в оптике *жизни* мораль?..

5

Уже в предисловии, обращенном к Рихарду Вагнеру, *метафизической* деятельностью человека, по существу, выставляется искусство, а *не* мораль; в самой книге неоднократно повторяется язвительное положение, что существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен. Действительно, вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия – «бога», если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального бога-художника, который как в созидании, так и в разрушении, в добром, как и в

злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое самовластие, который, создавая миры, освобождается от *гнета* полноты и *переполненности,* от *муки* сдавленных в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования – *достигнутое* спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, преподносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий человеку, который способен найти свое спасение лишь в *иллюзии;* вся эта артистическая метафизика может показаться произвольной, беспочвенной, фантастической – существенно в ней то, что здесь выдает себя дух, который когда-нибудь да решится, пренебрегая всеми опасностями, восстать против *морального* истолкования и морального значения существования. Здесь заявляет о себе, быть может в первый раз, пессимизм «по ту сторону добра и зла», здесь получает свое выражение и формулу та «извращенность духовного строя», против которой Шопенгауэр заблаговременно и неустанно метал свои самые гневные проклятия и громовые стрелы, – философия, осмелившаяся перенести самое мораль в мир явлений, низвести ее этим и поставить на одну доску не только с «явлениями» (в смысле идеалистического terminus technicus[12]), но даже с «обманами», как иллюзию, мечту, заблуждение, истолкование, приспособление, искусство. По-видимому, вся глубина этой *антиморальной* склонности лучше всего может быть измерена, если обратить внимание на осторожное

[12] *Terminus technicus* – техническое выражение *(лат.)*.

и враждебное молчание, которым на протяжении всей книги обойдено христианство, это самое необузданное проведение моральной темы в различных конфигурациях, какое только дано было до сих пор услышать человечеству. Да и в самом деле, трудно найти чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, как оно проповедуется в этой книге, более разительную антитезу, чем христианское учение, которое и есть, и хочет быть *лишь* моральным, и своими абсолютными мерками, хотя бы, например, уже своей правдивостью Бога, отталкивает искусство, всякое искусство в область *лжи,* – то есть отрицает, проклинает, осуждает его. За подобными образом мысли и способом оценки, которые по необходимости враждебны искусству, раз они хоть сколько-нибудь подлинны, – я искони ощущал и *враждебность к жизни,* свирепое мстительное отвращение к ней: ибо всякая жизнь покоится на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения. Христианство с самого начала, по существу и в основе, было отвращением к жизни и пресыщением жизнью, которое только маскировалось, только пряталось, только наряжалось верою в «другую» и «лучшую» жизнь. Ненависть к «миру», проклятие аффектов, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный лишь для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» – все это всегда казалось мне, вместе с безусловной волей христианства признавать лишь моральные ценно-

сти, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или, по крайней мере, признаком глубочайшей болезни, усталости, угрюмости, истощения, оскудения жизни, – ибо перед моралью (в особенности христианской, то есть безусловной, моралью) жизнь постоянно и неизбежно *должна* оставаться неправой, так как жизнь по своей сущности *есть* нечто неморальное; она *должна* наконец, раздавленная тяжестью презрения и вечного «нет», ощущаться как нечто недостойное желания, недостойное само по себе. И сама мораль – что, если она есть «воля к отрицанию жизни», скрытый инстинкт уничтожения, принцип упадка, унижения, клеветы, начало конца? И следовательно, опасность опасностей?.. Итак, против морали обратился тогда, с этой сомнительной книгой, мой инстинкт, как заступнический инстинкт жизни, и изобрел себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, *антихристианскую.* Как было назвать ее? Как филолог и человек слов, я окрестил ее – не без некоторой вольности, ибо кто может знать действительное имя Антихриста? – именем одного из греческих богов: я назвал ее *дионисийской.*

6

Понятно ли теперь, какую задачу я осмелился затронуть этой книгой?.. Как жалею я теперь, что не имел еще тогда до-

статочного мужества (или нескромности?), чтобы позволить себе во всех случаях для столь личных воззрений и дерзаний и свой *личный язык,* – что я кропотливо старался выразить шопенгауэровскими и кантовскими формулами чуждые и новые оценки, которые по самой основе своей шли вразрез с духом Канта и Шопенгауэра не менее, чем с их вкусом! Ведь как мыслил Шопенгауэр о трагедии? «То, что дает всему трагическому его своеобразный взмах и подъем, – говорит он в „Мире как воле и представлении", II, 495[13], – это начало осознания, что мир и жизнь не могут дать истинного удовлетворения, а посему и *не сто́ят* нашей привязанности: в этом состоит трагический дух, – он ведет посему к *отречению».* О, со сколь иной речью обращался ко мне Дионис! О, как далек был от меня именно в то время весь этот дух отречения! Но есть еще нечто значительно худшее в книге, о чем я теперь еще более жалею, чем о том, что затемнил и испортил дионисийские чаяния шопенгауэровскими формулами: то именно, что я вообще испортил себе грандиозную *греческую проблему*, как она тогда возникла передо мною, примесью современнейших вещей! Что я возлагал надежды на то, на что решительно нельзя было надеяться, что все более чем ясно указывало на приближающийся конец! Я, на основании немецкой последней музыки, начал строить басни о «немецкой сущности», словно бы она именно теперь готова открыть самое себя и вновь себя найти, – и это в то самое время, ко-

[13] В рус. пер.: *Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч. М., 1903. Т. 2. С. 446–447.

гда немецкий дух, незадолго перед тем еще имевший волю к господству над Европой, силу руководить Европой, – только что безусловно и окончательно *сложил с себя* владычество и, под помпезным предлогом основания империи, совершил свой переход к посредственности, к демократии и к «современным идеям»! Действительно, за это время я научился достаточно безнадежно и беспощадно мыслить об этой «немецкой сущности», равным образом и о современной *немецкой музыке,* которая – сплошь романтика и самая не-греческая из всех возможных форм искусства; кроме того, перворазрядная губительница нервов, вдвойне опасная у такого народа, который любит выпить и почитает неясность за добродетель, а именно в двойном ее качестве охмеляющего и вместе с тем *отуманивающего* наркотика. Однако, оставляя в стороне все скороспелые надежды и ошибочные применения к ближайшей современности, которыми я тогда испортил себе свою первую книгу, – большой дионисийский вопросительный знак, как он в ней поставлен, неизменно остается в силе и по отношению к музыке: какова должна быть музыка, которая уже была бы не романтического происхождения, подобно немецкой, – но *дионисийского*?..

7

Но, милостивый государь, что же такое романтика, если *Ваша* книга не романтика? Можно ли довести ненависть

к «настоящему», к «действительности» и к «современным идеям» до более высокой степени, чем это сделано в Вашей артистической метафизике, которая скорее поверит в «ничто», скорее признает дьявола, чем «настоящее»? Не гудит ли фундаментальный бас гнева и радости уничтожения под всем Вашим искусством контрапунктического голосоведения, прельщающим уши слушателей, – бешеная решимость против всего, что есть «теперь», – воля, которая не так уж далека от практического нигилизма и как бы говорит: «Лучше уж, чтобы не было ничего истинного, чем допустить, чтобы *Вы* были правы, чтобы *Ваша* истина оправдалась!» Раскройте-ка уши и послушайте сами, господин пессимист и боготворитель искусства, одно-единственное избранное место Вашей книги, то не лишенное красноречия место об истребителях драконов, которое так же соблазнительно должно звучать для молодых ушей и сердец, как и песня пресловутого крысолова. Это ли не настоящее и подлинное признание романтика 1830 года под личиною пессимизма 1850-го? Ведь за ним уже прелюдирует и обычный романтический финал – разрыв, крушение, возвращение и падение ниц пред старой верой, пред старым богом… Да разве Ваша пессимистическая книга не есть сама обломок антиэллинизма и романтики, сама нечто «столь же охмеляющее, сколь и отуманивающее», наркотик во всяком случае, даже некое подобие музыки, *немецкой* музыки? И в самом деле, послушаем:

«Представим себе подрастающее поколение с этим бес-

страшием взора, с этим героическим стремлением к чудовищному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим слабосильным доктринам оптимизма, дабы в целом и в полноте „жить с решительностью“[14]: *разве не представляется необходимым,* чтобы трагический человек этой культуры, для самовоспитания к строгости и к ужасу, возжелал нового искусства, *искусства метафизического утешения,* трагедии, как ему принадлежащей и предназначенной Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

> Не должен разве я стремительною мощью
> Единый вечный образ вызвать к жизни?»[15]

«Разве не представляется *необходимым*!»… Нет, трижды нет, о молодые романтики, это не представляется таковым! Но весьма вероятно, что это так *кончится,* что вы так кончите, то есть «утешенными», как писано есть, несмотря на все самовоспитание к строгости и к ужасу, «метафизически утешенными», короче, как кончают романтики, *христианами*… Нет! Научитесь сперва искусству *посюстороннего* утешения, – научитесь смеяться, молодые друзья мои, если вы во что бы то ни стало хотите остаться пессимистами;

---

[14] *…жить с решительностью…* – из стихотворения Гёте «Generalbeichte»; очевидно, восходит к «Il vivere risolutamente» Пьетро Аретино.

[15] «Фауст», II, 873–874.

быть может, вы после этого, как смеющиеся, когда-нибудь да пошлете к черту все метафизическое утешительство – и прежде всего метафизику! Или чтобы сказать все это языком того дионисийского чудовища, которое зовут Заратустрой:

«Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше: стойте на голове!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз: я сам возложил на себя этот венец, я сам признал священным свой смех. Никого другого не нашел я теперь достаточно сильным для этого.

Заратустра-танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц, готовый и проворный, блаженно-легко-готовый:

Заратустра, вещий словом, Заратустра, вещий смехом, не нетерпеливый, не безусловный, любящий прыжки и вперед, и в сторону; я сам возложил на себя этот венец!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз: вам, братья мои, кидаю я этот венец! Смех признал я священным; о высшие люди, *научитесь* же у меня – смеяться!»

Так говорил Заратустра, четвертая часть

Сильс-Мария, Верхний Энгадин,
в августе 1886 года

Рождение трагедии из духа музыки

Предисловие к Рихарду Вагнеру

Чтобы отдалить от себя все возможные сомнения, волнения и недоразумения, к которым, при своеобразном характере нашей эстетической общественности, могут подать повод сопоставленные в этом сочинении мысли, и чтобы иметь возможность написать и эти вводные слова с тем же созерцательным блаженством, отпечаток которого, как окаменелость счастливых и возвышенных часов, лежит на каждой странице, – я вызываю перед взором моим тот миг, когда Вы, мой глубокоуважаемый друг, получите эту книгу: я вижу, как Вы, быть может после вечерней прогулки по зимнему снегу, разглядываете раскованного Прометея на заглавном листе, читаете мое имя и сразу же проникаетесь убеждением, что, каково бы ни было содержание этого сочинения, – автор его, несомненно, имеет сказать что-либо серьезное и внушительное, равным образом что он при всем, что он измыслил здесь, видел Вас перед собою и обращался к Вам, а следовательно, мог написать лишь нечто соответствующее Вашему присутствию. При этом Вы припомните, что я в то же время, когда создавалось Ваше чудное юбилейное сочи-

нение о Бетховене[16], то есть среди ужасов и величия только что разгоревшейся войны, – готовился к этим мыслям. Но в ошибку впали бы те, которые усмотрели бы в этом совпадении наличность противоречия между патриотическим возбуждением и эстетическим сибаритством, между мужественной серьезностью и веселой игрой; напротив, при действительном прочтении этой книги им станет до изумительности ясным, с какой строго немецкой проблемой мы здесь имеем дело, поставленной нами как раз в средоточие немецких надежд, как точка апогея и поворота. Но, быть может, этим самым лицам покажется вообще неприличным столь серьезное отношение к эстетической проблеме, раз они не в состоянии видеть в искусстве что-либо большее, чем веселая побочность или, пожалуй, звон бубенчиков, сопровождающий «серьезность существования», но, в сущности, излишний; словно никто не знает, что уже само противопоставление искусства «серьезности существования» – грубое недоразумение. Этим серьезным я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни, согласны с воззрением того мужа, которому я, как передовому великому бойцу на этом пути, посвящаю эту книгу.

Базель, конец 1871 года

---

[16] *…юбилейное сочинение о Бетховене…* – Имеется в виду книга Р. Вагнера «Бетховен», написанная в 1870 г.

1

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисийского начал,* подобным же образом как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эзотерические учения[17] свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчетливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов – аполлоническим – и непластическим искусством музыки – искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположно-

[17] *Эзотерические учения* – тайные учения, учения для посвященных.

стей, только, по-видимому, соединенных общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисийского, сколь и аполлонического произведения искусства – аттической трагедии.

Чтобы уяснить себе оба этих стремления, представим их сначала как разъединенные художественные миры *сновидения* и *опьянения,* между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонического и дионисийского начал. В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, душам людей чудные образы богов; во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ; и эллинский поэт, спрошенный о тайне поэтических зачатий, также вспомнил бы о сне и дал бы поучение, сходное с тем, которое Ганс Сакс дает в «Мейстерзингерах»:

Мой друг, поэты рождены,
Чтоб толковать свои же сны.
Все то, чем грезим мы в мечтах,
Раскрыто перед нами в снах:
И толк искуснейших стихов
Лишь в толкованье вещих снов[18].

[18] *Вагнер Р.* Нюрнбергские мейстерзингеры. Акт 3. Сц. 2 //Wagner R. Die Musikdramen. München, 1978. S. 463. Пер. К. А. Свасьяна.

Прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа; все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой действительности снов у нас все же остается еще мерцающее ощущение ее *иллюзорности*; по крайней мере, таков мой опыт, распространенность и даже нормальность которого я мог бы подтвердить рядом свидетельств и показаний поэтов. Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная, и что, следовательно, и первая есть иллюзия; а Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку и люди, и все вещи представляются временами только фантомами и грезами, признаком философского дарования. Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки слу-

чая, боязливые ожидания, короче, вся «божественная комедия» жизни, вместе с ее inferno[19], проходит перед ним не только как игра теней – ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, – но все же не без упомянутого мимолетного ощущения их иллюзорности; и, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это – сон! Что ж, буду грезить дальше!» Мне рассказывали также про лиц, могших продлевать один и тот же сон на три и более последовательные ночи, не нарушая его причинной связи, – факты, ясно свидетельствующие о том, что наша внутренняя сущность, общая основа бытия во всех нас, испытывает сон с глубоким наслаждением и радостной необходимостью.

Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в их Аполлоне; Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по сути своей «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь

[19] *Inferno* – подземный *(лат.)*.

возможной и жизнедостойной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия, – ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога – творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благость прекрасного видения почиет на нем. И таким образом, про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи («Мир как воля и представление», I, 416[20]): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, – так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на principium individuationis». Про Аполлона можно было бы даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом principii individuationis, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии»,

[20] В рус. пер.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. С. 365–366.

вместе со всей ее красотой.

В приведенном месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный *ужас,* который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение principii individuationis, то это даст нам понятие о сущности *дионисийского* начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения.* Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисийские чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения. Еще в немецком Средневековье, охваченные той же дионисийской силой, носились все возраставшие толпы, с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаем вакхические хоры греков с их историческим прошлым в Малой Азии, восходящим до Вавилона и оргиастических сакеев[21]. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании собственного здоровья, от подоб-

[21] *Сакеи* — вакхический праздник (от назв. племени сакеев, ныне – региональной группы в составе индонезийского народа кубу).

ных явлений, считая их «народными болезнями»: бедные, они и не подозревают, какая мертвецкая бледность почиет на этом их «здоровье», как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем проносится пламенная жизнь дионисийских безумцев.

Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню «К радости» Бетховена[22] в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидать «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе»[23], то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб – свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь при благой вести о гармонии миров каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи[24] и только клочья его еще развевают-

---

[22] *«К радости» Бетховена*. – Имеется в виду 4-я часть 9-й симфонии Бетховена.

[23] *…«миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе»… «Мир, чуешь ли ты своего Творца?»* – из гимна «К радости» Шиллера – Бетховена.

[24] *Покрывало Майи*. – В индийской мифологии покрывало Майи – покрывало

ся перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор – человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резца дионисийского миротворца звучит элевсинский[25] мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?»

2

Мы рассматривали до сих пор аполлоническое начало и его противоположность – дионисийское как художественные

иллюзорности мира, представляющего самого по себе пустоту.

[25] *Элевсин* — город в Греции; выросшие из древнего земледельческого культа Элевсинские мистерии – плод высочайшего расцвета греческой народной религии.

силы, прорывающиеся из самой природы, *без посредства художника-человека,* и как силы, в коих художественные позывы этой природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение: это, с одной стороны, мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица, а с другой стороны, действительность опьянения, которая также нимало не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства. Противопоставленный этим непосредственным художественным состояниям природы, каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисийским художником опьянения, либо, наконец, – чему пример мы можем видеть в греческой трагедии – одновременно художником и опьянения, и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисийском опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, то есть его единство с внутренней первоосновой мира в *символическом подобии сновидения.*

После этих общих предпосылок и сопоставлений подойдем теперь поближе к *грекам* и посмотрим, в какой степени эти *художественные инстинкты природы* были у них разви-

ты и какой высоты они достигли, чем мы и предоставим себе возможность глубже понять и оценить отношение греческого художника к своим прообразам, или, по аристотелевскому выражению, его «подражание природе». *О снах* греков, несмотря на их обширную литературу и анекдоты о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно значительной степенью достоверности; при невероятной пластической точности и верности их взгляда и их искренней любви к светлым и смелым краскам, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую причинность линий и очертаний, красок и групп, сходную с их лучшими рельефами, – смену сцен, совершенство коих, если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать грезящего грека Гомером и Гомера грезящим греком; и это в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении к своим снам осмеливается сравнивать себя с Шекспиром.

Напротив того, нам не приходится опираться на одни предположения, когда мы имеем в виду показать ту огромную пропасть, которая отделяет *дионисийского грека* от дионисийского варвара. Во всех концах Древнего мира – оставляя здесь в стороне новый, – от Рима до Вавилона – можем мы указать существование дионисийских празднеств, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих, как бородатый сатир, заимствовавший от козла свое имя и атрибуты, к самому Дионису. Почти везде центр этих празд-

неств лежал в неограниченной половой разнузданности, волны которой захлестывали каждый семейный очаг с его достопочтенными узаконениями; тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным «напитком ведьмы». От лихорадочных возбуждений этих празднеств, знание о которых проникало в Грецию по всем сухопутным и морским путям, греки были, по-видимому, некоторое время вполне защищены и охранены царившим здесь во всем своем гордом величии образом Аполлона, который не мог противопоставить голову Медузы более опасной силе, чем этот грубый, карикатурный дионисизм. Эта величественно отказчивая осанка Аполлона увековечена дорическим искусством. Сомнительным и даже невозможным стало названное противодействие, когда наконец подобные же стремления пробились из тех недр, где заложены были глубочайшие корни эллинской природы; теперь влияние дельфийского бога ограничивалось своевременным заключением мира, позволявшим вырвать из рук могучего противника его губительное оружие. Это перемирие представляет важнейший момент в истории греческого культа: куда ни взглянешь, всюду видны следы переворота, произведенного этим событием. То было перемирие двух противников с точным отграничением подлежавших им отныне сфер влияния и с периодической пересылкой почетных подарков; в сущности же, через пропасть не было пе-

рекинуто моста. Но если теперь мы бросим взгляд на то, как под давлением этого мирного договора проявлялось дионисийское могущество, мы должны будем, по сравнению с упомянутыми вавилонскими сакеями и возвращением в них человека на ступень тигра и обезьяны, признать за дионисийскими оргиями греков значение празднеств искупления мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает своего художественного восторга, впервые у них разрушение principii individuationis[26] становится художественным феноменом. Здесь бессилен отвратительный напиток ведьмы из сладострастия и жестокости: лишь странное смешение и двойственность аффектов у дионисийских мечтателей напоминает о нем – как снадобья исцеления напоминают смертельные яды, – выражаясь в том явлении, что страдания вызывают радость, что восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости раздается крик ужаса или тоскливой жалобы о невосполнимой утрате. В этих греческих празднествах прорывается как бы сентиментальная черта природы, словно она вздыхает о своей раздробленности на индивиды. Пение и язык жестов у таких двойственно настроенных мечтателей были для гомеровско-греческого мира чем-то новым и неслыханным; в особенности

[26] *Principium individuationis* – принцип индивидуации *(лат.)*. Принцип индивидуации у А. Шопенгауэра представляет собой основной принцип мира как представления. Это есть свойство представленности объекта, явления, феномена и заключается в том, что мир как представление дается (и соответственно подчиняется) в пространстве, времени, множественности, причинности.

возбуждала в нем страх и ужас дионисийская *музыка*. Если музыка отчасти и была уже знакома ему как аполлоническое искусство, то, строго говоря, лишь как волнообразный удар ритма, пластическая сила которого была развита в применении к изображению аполлонических состояний. Музыка Аполлона была дорической архитектоникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранялся, как неаполлонический, тот элемент, который главным образом характерен для дионисийской музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, – потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса[27] и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисийский дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения – уничтожение покрывала Майи, единобытие как гений рода и даже самой природы. Существо природы должно найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Затем внезапно и порывисто растут другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии. Чтобы охватить это всеобщее освобождение от оков всех символических сил, человек должен был уже стоять на той высоте самоотчуждения, которая ищет своего символического выражения в указанных

[27] *Мелос* — обобщенное понятие мелодического начала в музыке.

силах: дифирамбический служитель Диониса тем самым может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должен был взирать на него аполлонический грек! С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание, что все это, в сущности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисийский мир.

3

Чтобы понять сказанное, нам придется как бы не оставить камня на камне на всем этом художественно возведенном здании *аполлонической культуры,* пока мы не дойдем до фундамента, на котором оно построено…Нашему взгляду представятся чудные образы *олимпийских* богов. Если между ними мы усмотрим и Аполлона как божество, не претендующее на первое место, то пусть это не вводит нас в заблуждение. Тот же инстинкт, который нашел свое воплощение в Аполлоне, породил и весь этот олимпийский мир вообще, и в этом смысле Аполлон может для нас сойти за отца его. Какова же была та огромная потребность, из которой возникло столь блистательное собрание олимпийских существ?

Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры, – тот неизбежно и скоро с недовольством и

разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому – добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя: с каким же волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти заносчивые люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбается облик Елены, как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому готовому уже отвернуться и отойти зрителю должны мы крикнуть, однако: «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой ясности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым *Силеном*, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: „Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем.* А второе по достоинству для тебя – скоро умереть“».

Как относится к этой народной мудрости олимпийский мир богов? Как исполненное восторгов видение истязуемого мученика к его пытке.

Теперь перед нами как бы расступается олимпийская волшебная гора и показывает нам свои корни. Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы иметь вообще возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез – олимпийцами. Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным Мойра, коршун великого друга людей – Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, проклятие, тяготевшее над родом Атридов и принудившее Ореста к матереубийству, короче – вся эта философия лесного бога, со всеми ее мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, – непрестанно все снова и снова преодолевалась греками при посредстве того художественного *междумирия* олимпийцев или во всяком случае прикрывалась им и скрывалась от взоров. Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов; это событие мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чащи кустов. Как мог бы иначе такой болезненно чувствительный, такой неистовый в своих

желаниях, такой из ряда вон склонный к *страданию* народ вынести существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озаренным в столь ослепительном ореоле. Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, – создал и олимпийский мир как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, – единственная удовлетворительная теодицея! Существование под яркими солнечными лучами таких богов ощущается как нечто само по себе достойное стремления, и действительное *страдание* гомеровского человека связано с уходом от жизни, прежде всего со скорым уходом; так что теперь можно было бы сказать об этом человеке обратное изречению силеновской мудрости: «Наихудшее для него – скоро умереть, второе по тяжести – быть вообще подверженным смерти». И если когда раздается жалоба, то плачет она о краткой жизни Ахилла, о подобной древесным листьям смене преходящих людских поколений, о том, что миновали времена героев. И для величайшего героя не ниже его достоинства стремиться продолжать жизнь, хотя бы и в качестве поденщика. Так неистово стремится «воля» на аполлонической ступени к этому бытию, так сильно в гомеровском человеке чувство единства с ним, что даже обращается в хвалебную песнь ему.

Здесь необходимо сказать, что вся эта, с таким вожделе-

нием и тоской созерцаемая новым человеком, гармония, это единство человека с природой, для обозначения которого Шиллер пустил в ход термин «наивное», – ни в коем случае не представляет простого, само собой понятного, как бы неизбежного состояния, с которым мы *необходимо* встречаемся на пороге каждой культуры, как с раем человечества: чему-либо подобному могла поверить лишь эпоха, желавшая видеть в Эмиле[28] Руссо художника и думавшая, что нашла в Гомере такого выросшего на лоне природы художника – Эмиля. Там, где мы в искусстве встречаемся с «наивным», мы вынуждены признать высшее действие аполлонической культуры, которой всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ и при посредстве могущественных фантасмагорий и радостных иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонностью к страданию. Но как редко достигается эта наивность, эта полная поглощенность красотой иллюзии! Как невыразимо возвышен поэтому *Гомер*, который как отдельная личность относится ко всей аполлонической народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это – та иллюзия, которой так часто пользуется природа для дости-

[28] *Эмиль* — герой педагогического трактата Жан-Жака Руссо «Эмиль, или О воспитании», проникнутого идеями свободы и близости к природе.

жения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры: мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой. В греках хотела «воля» узреть самое себя, в преображении гения и в мире искусства; для своего самопрославления ее создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения – олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту талантом страдания и мудрости страдания; и как памятник ее победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

4

Об этом наивном художнике мы можем получить некоторое поучение из аналогии сна. Если мы представим себе грезящего, как он среди иллюзии мира грез, не нарушая их, обращается к себе с увещанием: «Ведь это сон; что ж, буду грезить дальше»; если мы отсюда можем заключить о глубокой внутренней радостности сновидения; если мы, с другой стороны, для возможности грезить с этой глубокой радостностью созерцания должны вполне забыть день с его ужасающей навязчивостью, то мы вправе истолковывать се-

бе все эти явления, под руководством снотолкователя Аполлона, примерно следующим образом. Сколь ни несомненно то, что из двух половин жизни, бдения и сна, первая представляется нам без всякого сравнения более предпочтительной, важной, достопочтенной, жизнедостойной, даже единственно жизненной, я тем не менее решаюсь, при всей видимости парадокса, утверждать с точки зрения той таинственной основы нашей сущности, явление коей мы представляем, – прямо обратную оценку сновидения. Действительно, чем более я подмечаю в природе ее всемогущие художественные инстинкты, а в них страстное стремление к иллюзии, к избавлению путем иллюзии, тем более чувствую я необходимость метафизического предположения, что Истинно-Сущее и Первоединое, как вечно страждущее и исполненное противоречий, нуждается вместе с тем для своего постоянного освобождения в восторженных видениях, в радостной иллюзии; каковую иллюзию мы, погруженные в него и составляющие часть его, необходимо воспринимаем как истинно не-сущее, то есть как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность. Итак, если мы отвлечемся на мгновение от нашей собственной «реальности», примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира[29] вооб-

[29] *…как и бытие мира…* – Согласно системе А. Шопенгауэра, со взглядами которого Ницше солидаризируется и которого подчас дословно излагает, мир как воля представляет собой лишенную всяких атрибутов, а потому не-множественную (единую) мировую волю. Мир как представление, порожденный рефлексией

ще, за возникающее в каждый данный момент представление Первоединого, то сновидение получит для нас теперь значение *«иллюзии в иллюзии»* и тем самым еще более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии. По этой самой причине внутреннему ядру природы доставляет такую неописуемую радость наивный художник и наивное произведение искусства, которое также есть лишь «иллюзия в иллюзии». *Рафаэль*, сам один из этих бессмертных «наивных», изобразил нам в символической картине такое депотенцирование иллюзии в иллюзию, этот первопроцесс наивного художника, а вместе с тем и аполлонической культуры. В его *Преображении* мы видим на нижней половине в бесноватом отроке, отчаявшихся вожатых, беспомощно перепуганных учениках отражение вечного и изначального страдания, единой основы мира: иллюзия здесь отражение вечного противоречия – отца вещей. И вот из этой иллюзии подымается, как дыхание амброзии, новый, видению подобный, иллюзорный мир, невидимый тем, кто внизу охвачен первой иллюзией, – сияющее парение в чистейшем блаженстве и безболезненном созерцании, сверкающем в широко открытых очах. Здесь перед нашими взорами в высшей символике искусства распростерт аполлонический мир красоты и его подпочва, страшная мудрость Силена, и мы интуицией понимаем их взаимную необходимость. Аполлон же опять выступа-

---

живого существа, подчиняется закону основания (причинности), пространству, времени, материален и обладает движением.

ет перед нами как обоготворение principii individuationis, в котором только и находит свое свершение вечно достигаемая задача Первоединого – его избавление через иллюзию: возвышенным жестом он указует нам на необходимость всего этого мира мук, дабы под давлением его каждая отдельная личность стремилась к созданию спасительного видения и затем, погруженная в созерцание его, спокойно держалась бы средь моря на своем шатком челне.

Это обоготворение индивидуации, если вообще представлять себе его императивным и дающим предписания, знает лишь *один* закон – индивида, то есть сохранение границ индивида, *меру* в эллинском смысле. Аполлон, как этическое божество, требует от своих меры и, дабы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. И таким образом, рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного!». Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны не-аполлонической сферы по существу, а посему и как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира, то есть мира варваров. За свою титаническую любовь к человеку Прометей подлежал отдаче на растерзание коршунам; чрезмерность мудрости, разрешившей загадку сфинкса, должна была повергнуть Эдипа в затянувший его водоворот злодеяний; так истолковывал дельфийский бог греческое прошлое.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполло-

ническому греку и действие *дионисийского* начала, хотя он не скрывал от себя при этом и своего внутреннего родства с теми поверженными титанами и героями. Мало того, он должен был ощущать еще и то, что все его существование, при всей красоте и умеренности, покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывавшейся ему вновь через посредство этого дионисийского начала. И вот же – Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоническое! И представим себе теперь, как в этот, построенный на иллюзии и самоограничении и искусственно огражденный плотинами, мир вдруг врываются экстатические звуки дионисийского торжества с его все более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика; подумаем только, какое значение могли иметь в сравнении с этими демоническими народными песнями художник-псалмопевец Аполлона и призрачные звуки его лиры! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своем опьянении вещало истину; мудрость Силена взывала: горе! горе! – радостным олимпийцам! Индивид со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвении дионисийских состояний и забывал аполлонические законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной; противоречие, в муках рожденное блаженство говорило о себе из самого сердца природы. И

таким образом везде, куда ни проникало дионисийское начало, аполлоническое упразднялось и уничтожалось. Но столь же несомненно и то, что там, где первый натиск бывал отбит, престиж и величие дельфийского бога выступали непреклоннее и строже, чем когда-либо. Я именно и могу только объяснить себе *дорическое* государство и дорическое искусство как постоянный воинский стан аполлонического начала: лишь в непрерывном противодействии титанически-варварской сущности дионисийского начала могли столь долго продержаться такое упорно-неподатливое, со всех сторон огражденное и укрепленное искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жестокая и беспощадная государственность.

До сих пор я детально излагал то, что было мною замечено в самом начале этого рассуждения, а именно: как дионисийское и аполлоническое начала во все новых и новых последовательных порождениях, взаимно побуждая друг друга, властвовали над эллинством; как из «бронзового» века с его битвами титанов и его суровой народной философией под властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир; как это «наивное» великолепие вновь было поглощено ворвавшимся потоком дионисизма и как в противовес этой новой власти поднялся аполлонизм, замкнувшись в непоколебимом величии дорического искусства и миропонимания. Если, таким образом, древнейшая эллинская история в борьбе указанных двух враждебных принципов распа-

дается на четыре большие ступени искусства, то теперь мы испытываем побуждение к дальнейшим вопросам о конечном плане всего этого становления и всей этой деятельности, если только мы не станем считать последний по времени период дорического искусства за вершину и цель этих художественных стремлений, и здесь нашему взору открывается величественное и достославное художественное создание *аттической трагедии* и драматического дифирамба как совместная цель обоих инстинктов, таинственный брак которых, после долгой предварительной борьбы, возвеличен был рождением первенца, соединившего в себе Антигону и Кассандру.

5

Теперь мы приближаемся к истинной цели нашего исследования, направленного к познанию дионисийски-аполлонического гения и его художественного создания[30] или по меньшей мере к исполненному чаяния прозрению в эту вступительную мистерию. Здесь ближайшим образом мы поста-

---

[30] *…гения и его художественного создания…* – Произведение искусства, по А. Шопенгауэру, – не плод субъективности творящего гения, но способ избавления от мира как представления. Гений – это чистое, безвольное око мира, как бы дающее пространство для проявления идей (ступеней объективации мировой воли). Цель гения и, соответственно, цель искусства – избавить от владычества мировой воли, для которой мы – лишь ничего не значащие марионетки, даруя ослабление пут мира как представления.

вим себе вопрос: где именно впервые подмечается в эллинском мире этот новый росток, развивающийся впоследствии в трагедию и в драматический дифирамб? Образное разрешение этого вопроса дает нам сама древность, когда она сопоставляет на своих барельефах, геммах и т. д. *Гомера и Архилоха*[31] как праотцев и священноносцев греческой поэзии в ясном ощущении того, что только эти оба могут рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный поток на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погруженный в себя престарелый сновидец, тип аполлонического, наивного художника, с изумлением взирает на страстное чело дико носящегося в вихре жизни, воинственного служителя муз – Архилоха, а новейшей эстетике удалось только прибавить свое толкование, что здесь противопоставляется «объективному» художнику первый «субъективный». Нам от этого толкования не много проку, так как мы знаем субъективного художника только как плохого художника, и мы во всех родах и степенях искусства во-первых и прежде всего требуем победы над субъективизмом, избавления от *Я* и молчания всякой индивидуальной воли и похоти; мало того, вне объективности, вне чистого, бескорыстного созерцания мы не можем уверовать в малейшее истинно художественное творчество. Поэтому наша эстетика должна сначала разрешить проблему, как вообще возможен «лирик» как художник: он, по свидетельству всех времен, по-

[31] *Архилох* (2-я пол. VII в. до н. э.) – древнегреческий поэт-лирик.

стоянно твердящий *Я* и пропевающий перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний. Именно этот Архилох, рядом с Гомером, пугает нас криком ненависти и презрения, пьяными вспышками своей страсти; не является ли поэтому он, первый художник, получивший наименование субъективного, – по существу не-художником? Но откуда тогда уважение, высказанное ему, поэту, дельфийским оракулом, этим очагом «объективного» искусства, в весьма знаменательных изречениях?

На процесс своего поэтического творчества пролил свет *Шиллер* в одном ему самому необъяснимом, но, по-видимому, не вызывающем у него сомнений психологическом наблюдении: он признается именно, что в подготовительном к акту поэтического творчества состоянии не имел в себе и перед собою чего-либо похожего на ряд картин со стройной причинной связью мыслей, но скорее некоторое *музыкальное настроение* («Ощущение у меня вначале является без определенного и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй души предваряет всё, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»[32]). Присоединим теперь к этому важнейший феномен всей античной лирики – везде признававшееся вполне естественным соединение, даже тождественность *лирика с музыкантом,* по сравнению с которой наша новейшая лирика пред-

[32] Из письма Шиллера к Гёте от 18 марта 1796 г. // Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 181.

стает изваянием божества без головы, – и мы можем теперь на основании нашей изложенной выше эстетической метафизики объяснить себе лирика следующим образом. Он вначале, как дионисийский художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя по праву была названа повторением мира и вторичным слепком с него; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишенное образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисийском процессе: картина, которая являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сонная греза, воплощающая как изначальное противоречие и изначальную скорбь, так и изначальную радость иллюзии. *Я* лирика звучит, таким образом, из бездн бытия: его «субъективность» в смысле новейших эстетиков – одно воображение. Когда Архилох, первый лирик греков, выражает свою бешеную любовь и вместе с тем свое презрение дочерям Ликамба, то не его страсть пляшет перед нами в оргиастическом хмеле: мы видим Диониса и его менад, мы видим опьяненного мечтателя-безумца Архилоха, погруженного в сон, упавшего на землю – как нам это описывает Еврипид в «Вакханках», – спящего на высокой альпийской

луговине под полуденным солнцем, и вот к нему подходит Аполлон и прикасается к нему лавром. Дионисийски-музыкальная зачарованность спящего мечет теперь вокруг себя как бы искры образов, лирические стихи, которые в своем высшем развитии носят название трагедий и драматических дифирамбов.

Пластик, а равно и родственный ему эпик погружен в чистое созерцание образов. Дионисийский музыкант – без всяких образов, сам во всей своей полноте – изначальная скорбь и изначальный отзвук ее. Лирический гений чувствует, как из мистических состояний самоотчуждения и единства вырастает мир образов и символов, имеющий совсем другую окраску, причинность и быстроту, чем тот мир пластика и эпика. В то время как последний с радостной отрадой живет среди этих образов, и только среди них, и не устает любовно созерцать их в мельчайших их подробностях; в то время как даже образ гневного Ахилла для него не более как образ, гневным выражением которого он наслаждается с радостью, вызываемой иллюзией снов – так что он этим зеркалом иллюзии огражден от соединения и слияния со своими образами, – образы лирика, напротив, не что иное, как *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить *Я*; но только это *Я* не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собою единственное вообще истинно-Сущее и веч-

ное, покоящееся в основе вещей *Я,* сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей. Теперь представим себе, что он среди этих отображений увидел и *самого себя* как не-гения, то есть свой «субъект», всю толпу субъективных, направленных на определенный и кажущийся ему реальным предмет страстей и движений воли; если теперь может показаться, что лирический гений и соединенный с ним не-гений представляют одно целое и первый высказывает о себе самом упомянутое словечко «я», то нас эта видимость уже не может ввести в заблуждение, как она, несомненно, ввела тех, которые определили лирика как субъективного поэта. В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха; между тем как тот субъективно-желающий и стремящийся человек-Архилох вообще никак и никогда не может быть поэтом. Но нет и никакой нужды, чтобы лирик имел перед собой как отражение вечного бытия именно только феномен человека-Архилоха; и трагедия доказывает, насколько далеко может отойти мир видений лирика от этого действительно ближе всего стоящего феномена.

Шопенгауэр, от которого не скрылась трудность, представляемая лириком для философии искусства, полагает, что нашел выход, по которому я, однако, не считаю возможным

следовать за ним, между тем как одному ему, в его глубокомысленной метафизике музыки, дано было в руки средство к окончательному устранению указанной трудности, что, как я полагаю, здесь в его духе и во славу его мною и сделано. Что до него самого, то он, в противовес сказанному мною, дает нижеследующее определение собственной сущности песни («Мир как воля и представление», I, 295[33]): «Субъект воли, то есть собственное хотение, – вот что наполняет сознание поющего, часто как свободная от оков, удовлетворенная воля (радость), еще чаще, пожалуй, как задержанная воля (печаль), но всегда как аффект, страсть, возбужденное состояние души. Рядом же с этим и вместе с этим певец, при взгляде на окружающую природу, осознает себя как субъект чистого, безвольного познания, неколебимый душевный покой которого приходит теперь в столкновение с напором всегда ограниченного, все еще недостаточного хотения; ощущение этого контраста, этого взаимодействия и есть то, что выражается в целостности песни и что является сущностью лирического состояния вообще. В нем как бы подходит к нам чистое познание, дабы спасти нас от воли и ее напора; мы следуем за ним, но лишь на мгновенья: все вновь и вновь хотение и воспоминание о наших личных целях вырывают нас из спокойной созерцательности; но и близкая красота окружающего нас, в которой нам дано чистое, безвольное познание, все снова выманивает нас у воли. Поэтому-то в песне и ли-

[33] В рус. пер.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. С. 258–259.

рическом настроении так странно смешиваются воля (личный интерес целей) и чистое созерцание всего нас окружающего; начинают искать соотношения между обеими или воображать таковые; субъективное настроение, аффект воли придают созерцанию окружающего своеобразную окраску, а эта последняя в рефлексе, в свою очередь, переносится на волю; истинная песня и будет отпечатком всего этого столь смешанного и в то же время раздельного душевного состояния».

Кто мог бы не заметить в этом описании, что лирика здесь характеризуется как не вполне достигнутое, как бы скачками, и то редко, приводящее к цели искусство, даже как полуискусство, *сущность* которого будто бы состоит в том, что хотение и чистое созерцание, то есть неэстетическое и эстетическое состояния, как-то странно перемешаны между собой? Мы же, скорее, утверждаем, что вся эта противоположность, которую *Шопенгауэр* кладет в основу своего деления искусств как мерило ценности, противоположность субъективного и объективного, вообще неуместна в эстетике, так как субъект, водящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, мыслим только как противник искусства, а не как его источник. Поскольку же субъект – художник, он уже свободен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии. Ибо прежде всего – для нашего унижения *и* возвеличения – нам должно быть

ясно то, что вся эта комедия искусства разыгрывается вовсе не для нас, как бы для нашего исправления и образования, что мы даже ничуть не являемся действительными творцами этого мира искусства, но вправе, конечно, предположить о себе, что для действительного творца этого мира мы уже образы и художественные проекции и что в этом значении художественных произведений лежит наше высшее достоинство, ибо только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданны* в вечности, хотя, конечно, наше понимание этого своего значения едва ли чем отличается от того, которое написанные на полотне воины имеют о представленной на нем битве. А если так, то и все наше художественное знание по существу своему вполне иллюзорно, ибо мы, как знающие, не едины и не тождественны с тем существом, которое, будучи единственным творцом и зрителем этой комедии искусства, в ней создает и находит себе вечное наслаждение. Лишь поскольку гений в акте художественного порождения сливается с тем Первохудожником мира, он и знает кое-что о вечной сущности искусства, ибо в этом последнем состоянии он чудесным образом уподобляется жуткой фигуре из сказки, умеющей оборачивать глаза и смотреть на саму себя; теперь он в одно и то же время субъект и объект, в одно и то же время поэт, актер и зритель.

6

По отношению к Архилоху учеными изысканиями обнаружено, что он ввел *народную песню* в литературу и что это деяние и доставило ему, по общей оценке греков, то исключительное место, которое он занимает рядом с Гомером. Но что представляет собою сама народная песня в ее противоположности к вполне аполлоническому эпосу? Что же иное, как не perpetuum vestigium[34] соединения аполлонического и дионисийского начал; ее огромное, простирающееся на все народы и непрестанно увеличивающееся во все новых и новых порождениях распространение свидетельствует нам о том, сколь могущественно это двойственное художественное стремление природы, оставляющее в народной песне следы, аналогичные тем, которые подмечаются в музыке народа, увековечивающей его оргиастические волнения. Да, вероятно, и историческим путем может быть доказано, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисийскими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни.

Но ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мело-

---

[34] *Perpetuum vestigium* – вечный след *(лат.)*.

дии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии. *Мелодия, таким образом, есть первое и общее,* отчего она и может испытать несколько объективации, в нескольких текстах. Она и представляется в наивной оценке народа без всяких сравнений более важной и необходимой стороной дела. Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом все снова и снова; не что иное говорит нам и *деление народной песни на строфы:* я всегда с удивлением рассматривал этот феномен, пока наконец не нашел ему такого объяснения. Кто взглянет на собрание народных песен, например на «Des Knaben Wunderhorn»[35], с точки зрения этой теории, найдет бесчисленные примеры того, как непрестанно рождающая мелодия мечет вокруг себя искры образов; их пестрота, их внезапная смена, подчас даже бешеная стремительность являют силу, до крайности чуждую эпической иллюзии и ее спокойному течению. С точки зрения эпоса этот неравномерный и беспорядочный мир образов лирики попросту заслуживает осуждения; и так наверняка и относились к нему торжественные эпические рапсоды аполлонических празднеств в эпоху Терпандра[36].

Итак, мы имеем в поэтическом творчестве народной песни высшее напряжение языка, стремящегося *подражать*

---

[35] *«Des Knaben Wunderhorn»* – «Волшебный рог мальчика». Собрание народных песен, опубликованное в начале XIX в. К. Брентано и Л. А. Арнимом.

[36] *Терпандр* – греческий поэт и музыкант, живший примерно в VII в. до н. э.

музыке; поэтому с Архилохом выступает новый мир поэзии, в глубочайшем основании своем противоречащий гомеровскому. Вместе с тем мы описали единственно возможное отношение между поэзией и музыкой, словом и звуком: слово, образ, понятие ищет некоторого выражения, аналогичного музыке, и само испытывает теперь на себе ее могущество. В этом смысле мы можем различать в истории языка греческого народа два главных течения, смотря по тому, подражал ли язык миру явлений и образов или миру музыки. Стоит только поглубже призадуматься над словесным различием окраски синтаксического строя, материала слов у Гомера и Пиндара[37], чтобы понять значение этой противоположности; при этом каждому станет осязаемо ясно, что между Гомером и Пиндаром должны были прозвучать *оргиастические мелодии флейты Олимпа,* которые еще в век Аристотеля, среди бесконечно более развитой музыки, влекли к опьяненному воодушевлению и, казалось, своим первоначальным воздействием возбуждали к подражанию все поэтические средства выражения современных им людей. Я напомню здесь об одном всем знакомом феномене наших дней, представляющемся с точки зрения нашей эстетики только предосудительным. Мы постоянно встречаемся с тем, как та или дру-

[37] *Пиндар* (ок. 518–442 или 438 до н. э.) – древнегреческий поэт-лирик. Ему принадлежат хоровые песнопения, культовые гимны, похвальные песни в честь победителей на Олимпийских, Дельфийских и других спортивных играх. Поэзия Пиндара отличается сложностью строфической структуры, торжественной величавостью языка и прихотливостью ассоциативных переходов.

гая симфония Бетховена побуждает отдельных слушателей к передаче впечатления в ряде образов, хотя бы сопоставление различных порожденных музыкальным произведением образных миров и казалось при этом весьма фантастическим, пестрым, а подчас даже и противоречивым; изощрять свое убогое остроумие над такими сопоставлениями и при этом не замечать феномена поистине достойного истолкования – совершенно в духе названной эстетики. И даже если композитор воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-либо ее часть – как «сцену у ручья», а другую – как «веселую сходку поселян», то и это равным образом только уподобления, рожденные из музыки представления – и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке, – представления, которые ни с какой стороны не могут быть поучительными для нас по отношению к *дионисийскому* содержанию музыки и даже не имеют какой-либо исключительной ценности в ряду других подобных же образов. Этот процесс разряжения музыки в образы перенесем теперь на молодую, свежую, проявляющую свое творчество в языке народную массу, и тогда мы будем в состоянии догадаться, каким путем возникла строфическая народная песня и как вся творческая сила народа в области речи должна была быть напряжена этим новым принципом подражания музыке.

Если мы таким образом можем рассматривать лириче-

скую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях, то мы приходим теперь к вопросу: «Чем *является* музыка в зеркале образности и понятий?» *Она является как воля* в шопенгауэровском смысле этого слова, то есть как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка *является* — как воля. Ибо для выражения ее явления в образах лирик пользуется всеми движениями страсти – от шепота симпатии до раскатов безумия; стремясь инстинктивно выразить музыку в аполлонических символах, он представляет себе всю природу и себя в ней лишь как вечную волю, вожделение, стремление. Но поскольку он толкует музыку в образах, сам он покоится в неподвижности морской тиши аполлонического созерцания, сколько бы ни волновалось вокруг него в напоре и порыве все то, что он созерцает через медиум музыки. И даже когда он видит себя самого сквозь тот же медиум, его собственный образ является ему в состоянии неудовлетворенного чувства: его собственная воля, стремление, стон, ликование оказываются для него подобием, с помощью которого он толкует себе музыку. Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в об-

разе воли, между тем как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым, неомраченным оком солнца.

Все это рассуждение построено на том, что лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому исчерпывающим образом в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому *язык,* как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нимало не становится нам ближе.

7

Теперь нам нужно призвать на помощь все расследованные до сих пор принципы искусства, чтобы разобраться в

лабиринте, каковым мы принуждены признать *происхождение греческой трагедии.* Я думаю, что не будет абсурдом, если я скажу, что проблема этого происхождения ни разу не была еще даже серьезно поставлена, не говоря вовсе о ее разрешении, хотя уже неоднократно то сшивали летучие лоскутки античного предания в различных комбинациях, то вновь разрывали их. Это предание говорит нам с полной определенностью, *что трагедия возникла из трагического хора* и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором; отсюда на нас ложится обязанность заглянуть в душу этого трагического хора, представляющего собственно первоначальную драму, не довольствуясь ни в коем случае ходячими оборотами речи вроде того, что он, мол, идеальный зритель или представляет собой народ в противоположность царственной области сцены. Пусть это последнее толкование, для многих политиков звучащее возвышенно – а именно что в этом хоре-народе, всегда остающемся правым при столкновении со страстными порывами и распутством царей, нашел свое выражение неизменный моральный закон демократических афинян, – представляется нам как бы подсказанным одной мыслью Аристотеля; для первоначальной формации трагедии оно не может иметь никакого значения, так как из ее религиозного начала все это противопоставление народа и властителя совершенно исключено, как и вообще всякая политико-социальная сфера; но и в отношении знакомой нам классической формы хора у Эсхила

и Софокла мы сочли бы за богохульство говорить о каком-то предчувствии «конституционного народного представительства», хотя и нашлись люди, не испугавшиеся подобной хулы. Конституционное народное представительство не было известно in praxi[38] античному государственному строю, и будем надеяться, что и в его трагедии оно не являлось ему, даже в виде «чаяния».

Значительно большей славой, чем это политическое истолкование хора, пользуется мысль Августа Шлегеля[39], который предлагает нам смотреть на хор как на некоторую сущность и как бы экстракт толпы зрителей, как на «идеального зрителя». Этот взгляд при сопоставлении с упомянутой выше исторической традицией, по которой первоначально трагедию представлял один хор, оказывается тем, что он и есть, то есть грубым, ненаучным, хотя и блестящим, утверждением, которое получило, однако, свой блеск исключительно от сжатой формы его выражения, а также ввиду чисто германского пристрастия ко всему, что зовется «идеальным», и минутного удивления, которое это утверждение в нас вызывает. Мы бываем изумлены, как только начинаем сравнивать хорошо знакомую нам театральную публику с подобным хором, и спрашиваем себя, как вообще возможно извлечь путем идеализации из этой публики что-либо аналогичное тра-

---

[38] *In praxi* – в действии *(греч.)*.

[39] *Шлегель Август Вильгельм* (1767–1845) – немецкий историк, литератор, критик, поэт.

гическому хору. В глубине своей души мы отрицаем эту возможность и удивляемся при этом как смелости шлегелевского утверждения, так равным образом абсолютно отличной от нас природе греческой публики. Ведь мы всегда были того мнения, что настоящий зритель, кто бы он ни был, всегда отлично должен сознавать, что перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность. А между тем трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа. Хор Океанид полагает, что действительно видит перед собой титана Прометея, и считает себя самого столь же реальным, как и бога на сцене. И разве чистейшим и высшим типом зрителя оказывается тот, кто, подобно Океанидам, признает телесную наличность и реальность Прометея? И что же, признаком идеального зрителя было бы взбежать на сцену и освободить бога от его терзаний? А мы-то верили в эстетическую публику и полагали, что каждый отдельный зритель тем даровитее, чем он более способен воспринимать художественное произведение как искусство, то есть эстетически; и вот теперь шлегелевское выражение намекает нам на то, что совершенно идеальный зритель дозволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-эмпирически. «Уж эти нам греки! – вздыхаем мы. – Они ставят нам всю нашу эстетику вверх ногами!» Но мы уже привыкли к этому и повторяем шлегелевское изречение всякий раз, как заходит речь о хоре.

Но приведенное нами столь ясное предание свидетель-

ствует здесь против Шлегеля: хор сам по себе, без сцены, то есть форма трагедии, и обсуждаемый нами хор идеальных зрителей не могут быть согласованы между собой. Что бы это был за род искусства, если бы он имел в своем основании понятие о зрителе и если бы подлинной формой его должен был бы считаться «зритель в себе». Зритель без зрелища есть лишенное смысла понятие. Итак, мы полагаем, что рождение трагедии не найдет себе объяснения ни в высоком уважении к моральному интеллекту массы, ни в понятии зрителя без зрелища, и считаем эту проблему слишком глубокой, чтобы ее можно было только задеть, исходя из столь плоских соображений.

Бесконечно более ценное прозрение в смысл хора проявил уже Шиллер в знаменитом предисловии к «Мессинской невесте»; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить себе свою идеальную почву и свою поэтическую свободу.

Шиллер борется этим главным своим оружием против опошленного понятия естественности, против распространенного требования драматической иллюзии. Несмотря на то что самый день на сцене является только искусственным, что архитектура символическая и речь метрическая носят идеальный характер, относительно трагедии как целого все еще распространено заблуждение. Недостаточно допускать только как поэтическую вольность то, что составляет сущ-

ность всякой поэзии. И вот он во введении хора усматривает решительный шаг, которым открыто и честно объявляется война всякому натурализму в искусстве. Это, как мне представляется, и есть та самая точка зрения, для обозначения которой наше уверенное в своем превосходстве столетие употребляет презрительную кличку «псевдоидеализм». Я боюсь, что мы, со своей стороны, при нашем теперешнем уважении к естественности и действительности достигли как раз обратного всякому идеализму полюса, а именно области кабинета восковых фигур. И в этих последних есть своеобразное искусство, так же как и в известных, пользующихся всеобщей любовью романах современности; только пусть нам не досаждают претенциозным утверждением, что этим искусством преодолен гёте-шиллеровский «псевдоидеализм».

Но действительно, «идеальной» была та почва, по которой, согласно верному взгляду Шиллера, привык шествовать греческий хор сатиров – хор первоначальной трагедии, и высоко приподнята она над действительным путем смертных. Грек сколотил для этого хора легкий помост вымышленного *естественного состояния* и поставил на него вымышленные *природные существа.* Трагедия выросла на этой основе и действительно была этим с самого начала избавлена от кропотливого портретирования действительности. При всем том это все же не произвольно созданный фантазией мир между небом и землею; это скорее мир, равно вероятный и

реальный, подобный тому, который уже имели верующие эллины в Олимпе и его обитателях. Сатир, как дионисийский хоревт[40], живет в религиозно-призрачной действительности под санкцией мифа и культа. Что с него начинается трагедия, что из него говорит дионисийская мудрость трагедии – это в данном случае столь же странный и удивительный для нас феномен, как и вообще возникновение трагедии из хора. Быть может, нам удастся получить исходную точку для рассмотрения вопроса, если я выскажу утверждение, что этот сатир, вымышленное природное существо, стоит в таком же отношении к культурному человеку, в каком дионисийская музыка стоит к цивилизации. О последней Рихард Вагнер говорит, что она так же теряет свое значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом. Равным образом, думаю я, греческий культурный человек чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и ближайшее действие дионисийской трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превозмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, – это утешение с воплощенной ясностью является в хоре сатиров, в хоре при-

[40] *Хоревт* — участник хора в древнегреческой трагедии и комедии.

родных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными.

Этот хор служил утешением глубокомысленному и особенно предрасположенному к утонченнейшему и тягчайшему страданию эллину, острый взгляд которого проник в странное дело уничтожения, производимого так называемой всемирной историей, а также и в жестокость природы; ему грозила опасность отдаться стремлению к буддийскому отрицанию воли, и вот, его спасает искусство, а через искусство его для себя спасает – жизнь.

Дело в том, что восторженность дионисийского состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисийской действительностью пролегает пропасть забвения. Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается как таковая с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний. В этом смысле дионисийский человек представляет собой сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *познали* — и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и по-

зорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, «соскочивший с петель». Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии – вот наука Гамлета, не та дешевая мудрость Ганса-мечтателя, который из-за излишка рефлексии, как бы из-за преизбытка возможностей, не может добраться до дела; не рефлексия, нет! – истинное познание, взор, проникший ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисийского человека. Здесь уже не поможет никакое утешение, страстное желание не останавливается на каком-то мире после смерти, даже на богах; существование отрицается во всей его целости, вместе с его сверкающим отражением в богах или в бессмертном потустороннем будущем. В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога – Силена; его тошнит от этого. Здесь, в этой величайшей опасности для воли, приближается, как спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах, – *искусство;* оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми еще можно жить: таковы представления о *возвышенном* как художественном преодолении ужасного и о *комическом* как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым. Сатирический хор дифирамба есть спасительное

деяние греческого искусства; о срединный мир этих спутников Диониса разбивались описанные выше припадки угнетенного душевного состояния.

8

Сатир, как и идиллический пастух новейших времен, – оба суть порождения тоски по первоначальному и естественному; но с какой твердостью, с какой неустрашимостью ухватился грек за своего лесного человека и как стыдливо, как нерешительно заигрывал современный человек со своим приукрашенным созданием – трогательно наигрывающим на флейте, изнеженным пастушком! Природу, которой еще не коснулось познание, в которой еще замкнуты затворы культуры, – вот что видел грек в своем сатире, но из-за этого он еще не совпадал для него с обезьяной. Напротив, то был первообраз человека, выражение его высших и сильнейших побуждений, человека как воодушевленного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога, – сердобольного товарища, в котором отражаются муки божества, вещателя мудрости из глубин природного лона, олицетворения полового всемогущества природы, к которому грек привык относиться с благоговейным изумлением. Сатир был чем-то возвышенным и божественным; таковым он должен был в особенности представляться затуманенному печалью взору дионисийского человека. Его бы оскорбил вид разряженного, лжи-

во измышленного пастуха: на неприкрытых и беззаботно величественных письменах природы покоился его взор с возвышенным удовлетворением; здесь иллюзия культуры была стерта с первообраза человека, здесь открывался истинный человек, бородатый сатир, ликующий пред ликом своего бога. По сравнению с ним культурный человек сморщивался в лживую карикатуру. И по отношению к этим началам трагического искусства Шиллер прав: хор – живая стена, воздвигнутая против напора действительности, ибо он – хор сатиров – отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истиной, чем обычно мнящий себя единственною реальностью культурный человек. Сфера поэзии лежит не вне пределов мира, как фантастическая невозможность, порожденная поэтически настроенной головой: она стремится быть чем-то прямо противоположным этой невозможности, неприкрашенным выражением истины и оттого-то и должна отбрасывать лживый наряд мнимой действительности культурного человека. Контраст этой подлинной истины природы и культурной лжи, выдающей себя за единственную реальность, подобен контрасту между вечным ядром вещей, вещью в себе, и всей совокупностью мира явлений: и как трагедия с ее метафизическим утешением указует на вечную жизнь этого ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений, так уже и символика сатирического хора выражает в подобии это изначальное отношение между вещью в себе и явлением. Упомянутый нами идиллический пастух, создан-

ный современными людьми, представляет собой лишь точное изображение суммы книжных иллюзий, принимаемых ими за природу; дионисийский грек ищет истины и природы в ее высшей мощи – он чувствует себя заколдованным в сатира.

Охваченная такими настроениями и проникнутая такими познаниями, ликует и носится толпа служителей Диониса, могущество которого изменило их в их собственных глазах: они как бы видят в себе вновь возрожденных гениев природы – сатиров. Позднейший состав хора трагедии есть искусственное подражание этому естественному феномену; при этом, конечно, стало необходимым отделение дионисийских зрителей от зачарованных Дионисом. Но только при этом нужно всегда иметь в виду, что публика аттической трагедии узнавала себя в хоре орхестры, что, в сущности, никакой противоположности между публикой и хором не было, ибо все являло собою лишь один большой величественный хор пляшущих и поющих сатиров, или людей, которых представляли эти сатиры. Шлегелевское изречение получает для нас теперь новый и более глубокий смысл. Хор – «идеальный зритель», поскольку он единственный *созерцатель* — созерцатель мира видений сцены. Публика зрителей в том виде, как мы ее знаем, была незнакома грекам: в их театрах – с концентрическими дугами повышавшихся террасами мест, отведенных зрителям, – каждый мог безусловно *отвлечься* от всего окружающего его культурного мира и в насыщен-

ном созерцании мнить себя хоревтом. С этой точки зрения мы имеем право назвать хор, на примитивной его ступени в первобытной трагедии, самоотражением дионисийского человека, – каковой феномен лучше всего прослеживается в актере, который, при действительном даровании, видит образ исполняемой им роли с полной ясностью, как нечто осязаемое, перед своими глазами. Хор сатиров есть прежде всего видение дионисийской массы, как, в свою очередь, мир сцены есть видение этого хора сатиров; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым к впечатлению «реальности», к культурным людям, расположившимся вокруг на местах для зрителей. Форма греческого театра напоминает уединенную горную долину: архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакханками; в этой дивной обстановке встает перед ними образ Диониса[41].

---

[41] *…встает перед ними образ Диониса.* – Для удобства читателя выделим основные вехи генезиса трагедии и, соответственно, вырождения дионисического начала. Первоначальный и единственный герой трагедии и мистерий – Дионис. Это первая ступень. На этой ступени, если можно так выразиться, мировая воля, олицетворяемая через Диониса и дионисическую музыку, представлена непосредственным образом, наподобие самой низшей ступени объективации воли у А. Шопенгауэра. Хор, участники которого отождествляются с греческим богом, его спутниками, его страстями, переживающие его смерть и рождение как свои собственные, представляет уже дальнейшую ступень распада. Дальнейшее движение «деградации» таково: хор, в котором участвующие еще не дистанцируются от действия, распадается на зрителя, хор, актеров. На данной ступени уже невозможно полное «погружение» в действие, произошел раскол, можно сказать, по-

Это основное художественное явление, которое мы привлекли здесь для объяснения хора трагедии, представляется с точки зрения наших ученых воззрений на элементарные художественные процессы почти что неприличным; между тем ничто не может быть достовернее, чем то, что поэт только тогда и поэт, если видит себя окруженным образами, живущими и действующими перед его глазами, и созерцает их сокровеннейшую сущность. Ввиду одной характерной для наших современных способностей слабости мы склонны представлять себе эстетический первофеномен слишком сложным и абстрактным. Метафора для подлинного поэта – не риторическая фигура, но замещающий образ, который действительно возникает перед ним, замещая понятия. Характер для него не есть некоторое сложенное из отовсюду подысканных черт целое, но навязчиво живущее перед его глазами живое лицо, отличающееся от подобного же видения живописца лишь непрерывностью его дальнейшей жизни и дальнейшего действия. Почему описания Гомера так превосходят своей наглядностью описания других поэтов? Потому что он больше видит. Мы говорим о поэзии в таких абстрактных выражениях именно потому, что все мы обычно плохие поэты. В сущности, эстетический феномен прост; надо только иметь способность постоянно видеть перед собой живую игру и жить непрестанно окруженным толпою духов

явление «зеркал», в которых отражается единое дионисическое начало. Дальнейший распад – это комедия, когда уже само действие не воспринимается серьезно.

– при этом условии будешь поэтом; стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел – и будешь драматургом.

Дионисийское возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое внутреннее единство с нею. Этот процесс трагического хора есть *драматический* первофеномен: видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вошел в другое тело и принял другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу. И при этом названный феномен выступает эпидемически: целая толпа чувствует себя зачарованной таким образом. Поэтому дифирамб по существу своему отличен от всякого другого хорового пения. Девы, торжественно шествующие с ветвями лавра в руках ко храму Аполлона и поющие при этом торжественную песнь, остаются тем, что они есть, и сохраняют свои имена гражданок: дифирамбический хор есть хор преображенных, причем их гражданское прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромное усиление

роли единичного аполлонического певца; между тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных актеров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на преображенных.

Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисийский мечтатель видит себя сатиром и затем, *как сатир, видит бога,* то есть в своем превращении зрит новое видение вне себя, как аполлоническое восполнение его состояния. С этим новым ви́дением драма достигает своего завершения.

На основании всего нами узнанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисийский хор, который все снова и снова разряжается аполлоническим миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, то есть совокупного мира сцены, собственно драмы. В целом ряде следующих друг за другом разряжений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы, которое есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисийского состояния, представляет собой не аполлоническое спасение в иллюзии, а, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоническое воплощение дионисийских познаний и влияний и тем отделена от эпоса как бы огромной пропа-

стью.

Хор греческой трагедии, символ дионисийски возбужденной массы в ее целом, находит в этом нашем воззрении свое полное объяснение. В то время как мы – исходя из той роли, которую играет хор на современной сцене, в особенности в опере, – совершенно не могли понять, каким образом трагический хор греков может быть древнее, первоначальнее и даже важнее собственного «действия», что нам, однако, ясно указано в предании; в то время как мы опять-таки не могли совместить в своем представлении утверждаемую преданием высокую его важность и первоначальность с тем обстоятельством, что он тем не менее состоит из одних низких служебных существ, первоначально даже из козлообразных сатиров; в то время как орхестра перед сценой оставалась для нас всегда загадкой, – теперь мы пришли к пониманию того, что сцена совместно с происходящим на ней действием в сущности и первоначально была задумана как *видение* и что единственной «реальностью» является именно хор, порождающий из себя видение и говорящий о нем всею символикою пляски, звуков и слова. Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя – Диониса, и поэтому он извечно – хор *служителей:* он видит, как бог страждет и возвеличивается, и поэтому сам не принимает участия в *действии.* При этом решительно служебном по отношению к богу положении он все же остается высшим и именно дионисийским выражением *природы* и изрекает поэтому, в своем вдохно-

вении, как и она, слова мудрости и оракулы; как *сострадающий,* он в то же время и *мудрый,* из глубин мировой души вещающий истину. Таким образом возникает эта фантастическая и представляющаяся столь странной и предосудительной фигура мудрого и вдохновенного сатира, который, в противоположность богу, есть в то же время «простец» – отображение природы и ее сильнейших порывов, даже символ ее и вместе с тем провозвестник ее мудрости и искусства: музыкант, поэт, плясун и духовидец в *одном* лице.

Диониса, доподлинного героя сцены и средоточия видения, соответственно этому анализу и сообразно преданию вначале, в наидревнейший период трагедии, в действительности нет, он лишь предполагается как наличный, то есть первоначально трагедия есть только «хор», а не «драма». Позднее делается опыт явить бога в его реальности и представить образ видения, вместе со всей преображающей обстановкой его, как видимый всем взорам – тем самым возникает «драма» в более узком смысле. Теперь на долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение зрителей до такой высоты дионисийского строя души, чтобы они, как только на сцене появится трагический герой, усмотрели в нем не уродливо замаскированного человека, но как бы рожденное из их собственной зачарованности и восторга видение. Представим себе Адмета, в глубоком размышлении вспоминающего о своей недавно почившей жене Алкесте и снедаемого тоскою в духовном созерцании ее, – и вот вне-

запно к нему подводят похожую по виду и по походке закутанную женщину; представим себе внезапно охватывающее его трепетное беспокойство, его бурное сравнивание, его инстинктивную уверенность – нашему взору предстанет нечто аналогичное тому ощущению, с которым дионисийски возбужденный зритель созерцал шествовавшего по сцене бога, чьи страдания он уже воспринимал как собственные. Непроизвольно переносил он весь этот магически трепетавший перед его душой образ божества на замаскированную фигуру и как бы разрешал ее реальность в некоторую призрачную недействительность. Здесь мы имеем аполлоническое состояние сна, в котором дневной мир затуманивается и перед нашими очами в постоянной смене вновь и вновь рождается другой мир, более отчетливый, более понятный, более поразительный, чем тот, прежний мир, и все же подобный тени. На основании сказанного мы замечаем в трагедии последовательно проведенную противоположность стилей: язык, окраска, движение, динамика речи совершенно расходятся в дионисийской лирике хора, с одной стороны, и в аполлоническом мире снов на сцене, как в двух отдельных сферах выражения. Аполлонические явления, в которых объективируется Дионис, не представляют уже «вечного моря, непрестанной смены, пылающей жизни»[42], как музыка хора; это уже не те данные лишь в ощущении, не сгущенные еще в образ силы, в которых вдохновенный служитель Диониса чует

[42] См.: «Фауст», I, 152–155.

приближение бога, – теперь со сцены говорит отчетливость и устойчивость эпических образов, теперь Дионис ведет свою речь уже не через посредство сил, но как эпический герой, почти языком Гомера.

9

Все, что в аполлонической части греческой трагедии, в диалоге, выступает на поверхность, имеет простой, прозрачный, прекрасный вид. В этом смысле диалог есть отображение эллина, природа которого открывается в пляске, ибо в пляске наивысшая сила лишь потенциальна, хотя и выдает себя в гибкости и роскоши движений. Поэтому речь софокловских героев и поражает нас своей аполлонической определенностью и ясностью, так что нам кажется, что мы сразу проникаем в сокровеннейшую сущность их естества, и при этом несколько удивлены, что дорога к этой сущности так коротка. Но если отвлечься на время от этого выступающего на поверхность и явного характера героя, который, в сущности, не более как брошенный на темную стену световой образ, то есть сплошное явление, – если, напротив, проникнуть в миф, проекцией которого являются эти светлые отражения, то мы переживаем внезапно феномен, стоящий в обратном отношении к одному известному оптическому явлению. Когда после смелой попытки взглянуть на солнце мы, ослепленные, отвращаем взор, то, подобно целебному средству, перед

нашими глазами возникают темные пятна; наоборот, явление световых образов софокловских героев – короче, аполлоническая маска – есть необходимое порождение взгляда, брошенного в страшные глубины природы, как бы сияющие пятна, исцеляющие взор, измученный ужасами ночи. Только в этом смысле мы можем решиться утверждать, что правильно поняли строгое и значительное понятие «греческая веселость», между тем как на всех путях и перекрестках современности мы постоянно встречаемся с ложно воспринятым понятием этой веселости в форме ничем не нарушаемого благополучия.

Наиболее отягченный страданиями образ греческой сцены, злосчастный *Эдип,* был задуман Софоклом как тип благородного человека, который, несмотря на всю его мудрость, предназначен к заблуждениям и к бедствиям, но в конце концов безмерностью своих страданий становится источником магической благодати для всего, что его окружает, – благодати, не теряющей своей действительности даже после его кончины. Благородный человек не согрешает – вот что хочет нам сказать глубокомысленный поэт; пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир – этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного старого мира мир новый. Это хочет сказать нам поэт, поскольку он вместе с тем и религиозный мыслитель: как поэт он с самого начала показывает нам

изумительно завязанный узел процесса, разрешая который судья шаг за шагом медленно движется к собственной гибели; чисто эллинское наслаждение диалектикой этого разрешения столь велико, что от него лежит на всем произведении какой-то налет высокомерной веселости, отбивающий везде острия у ужасающих предпосылок этого процесса. В «Эдипе в Колоне» мы находим ту же веселость, но внесенную в бесконечное просветление; удрученному чрезмерностью бедствий старцу, который во всем, что с ним случается, представляет исключительно *страдательное лицо,* противопоставлена неземная радостность, нисходящая из божественной сферы и указующая нам, что герой в своем чисто пассивном отношении достиг высшей активности, простирающейся далеко за пределы его жизни, между тем как вся его сознательная деятельность и стремления в прошлой жизни привели его лишь к пассивности. Так для взора смертного медленно распутывается неразрешимо запутанный узел процесса легенды об Эдипе – и глубочайшая человеческая радость охватывает нас при этом божественном подобии диалектики. Если в этом объяснении мы точно передали намерение поэта, то все же может еще возникнуть вопрос, исчерпали ли мы тем содержание мифа, и тогда окажется, что все воззрение поэта – не что иное, как тот упомянутый выше световой образ, который целительница-природа воздвигает перед нами после того, как мы бросили взгляд в бездну. Эдип – убийца своего отца, муж своей матери, Эдип

– отгадчик загадок сфинкса! Что говорит нам таинственная троичность этих роковых дел? Существует древнее, по преимуществу персидское, народное верование, что мудрый маг может родиться только от кровосмешения; по отношению к разрешающему загадки и вступающему в брак со своей матерью Эдипу можем мы тотчас же истолковать себе это в том смысле, что там, где пророческими и магическими силами разбиты власть настоящего и будущего, неизменный закон индивидуации и вообще чары природы, – причиной этому могла быть лишь необычайная противоестественность, так же как в том персидском поверье кровосмешение; ибо чем можно было бы понудить природу выдать свои тайны, как не тем, что победоносно противостоит ей, то есть совершает нечто противоестественное? Это познание выражено, на мой взгляд, в упомянутой выше ужасающей тройственности судеб Эдипа: тот, кто разрешил загадку природы – этого двуобразного сфинкса, – должен был нарушить и ее священнейшие законоположения, как убийца своего отца и супруг своей матери. Мало того, миф как бы таинственно шепчет нам, что мудрость, и именно дионисийская мудрость, есть противоестественная скверна, что тот, кто своим знанием низвергает природу в бездну уничтожения, на себе испытывает это разложение природы. «Острие мудрости обращается против мудреца; мудрость – преступное действие по отношению к природе» – вот те страшные положения, с которыми обращается к нам миф; но эллинский поэт, как луч солнца, при-

касается к величественной и страшной Мемноновой статуе мифа[43], и она внезапно начинает звучать – софокловскими мелодиями!

Лучезарному венцу пассивности я противопоставлю теперь венец активности, сияющий вокруг главы эсхиловского *Прометея.* То, что мыслитель Эсхил имел нам сказать здесь, но что как поэт он дает нам лишь почувствовать в своем символическом образе, молодой Гёте сумел открыть нам в смелых словах своего Прометея:

> Я здесь сижу, творю людей
> По своему подобию,
> Мне равное по духу племя —
> Страдать и слезы лить,
> И ликовать и наслаждаться,
> И ни во что тебя не ставить,
> Как я![44]

Человек, поднявшийся до титанического, сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самоприобретенной мудрости он держит в руке их существование и пределы. Но самое удивительное в этой драме о Прометее, по основной мысли своей

---

[43] *…Мемноновой статуе мифа…* – Имеются в виду поющие колоссы Мемнона (Египет), один из которых, по словам очевидцев, во времена расцвета эллинской цивилизации из-за трещин издавал при ветре «чарующие звуки».

[44] Перевод А. Фета (из стихотворения Гёте «Прометей»).

подлинно представляющей гимн неблагочестия, – это глубокая эсхиловская жажда *справедливости:* неизмеримое страдание смелого «одиночки», с одной стороны, и нужда богов, даже предчувствие их гибели, – с другой, понуждающая к примирению, к метафизическому объединению мощь этих миров страдания, – все это сильнейшим образом напоминает средоточие и основное положение эсхиловского мировоззрения, усматривающего вечную правду, царящую над богами и людьми, Мойру. При суждении об изумительной смелости, с которой Эсхил кладет олимпийский мир на весы своей справедливости, мы всегда должны помнить, что глубокомысленный грек имел в своих мистериях устойчивую и крепкую подпочву метафизического мышления и что в случае припадков скептицизма он мог облегчать свою душу на олимпийцах. Греческий художник в особенности испытывал по отношению к этим божествам темное чувство взаимной зависимости, и именно в Прометее Эсхила символизировано это чувство. Титанический художник носил в себе упрямую веру в свои силы создать людей, а олимпийских богов по меньшей мере уничтожить, и это путем своей высшей мудрости, за каковую, правда, он принужден был расплачиваться вечным страданием. Дивная «творческая сила» великого гения, за которую недорого было заплатить даже и вечным страданием, суровая гордость *художника* — вот в чем душа и содержание Эсхиловой поэзии, между тем как Софокл в своем «Эдипе», прелюдируя, запевает победную песнь

святого. Но и в том толковании, которое Эсхил дает мифу, не исчерпана его изумительная и ужасающая глубина: художническая радость становления, пренебрегающая всякими бедствиями веселость художественного творчества – скорее светлый, облачный и небесный образ, играющий на поверхности черного озера печали. Сказание о Прометее – исконная собственность всей семьи арийских народов и документ, свидетельствующий об их одаренности сознанием глубокомысленно-трагического, и даже не лишено вероятности, что этот миф имеет для определения сущности всего арийского мира такое же характерное значение, как миф о грехопадении для всего семитского, и что оба мифа находятся между собою в той же степени родства, как и брат с сестрой. Предпосылкой мифа о Прометее является та чрезмерная ценность, которую наивное человечество придает *огню* как истинному палладиуму[45] всякой растущей культуры; но то, что человек свободно распоряжается огнем и получает его не только как дар небес, в зажигающей молнии и согревающем пламени солнца, – это представлялось созерцательности первобытного человека злодеянием, ограблением божественной природы. И таким образом, с самого начала первая же философская проблема ставит мучительно неразрешимое противоречие между человеком и богом и подкатывает его, как камень, к воротам всякой культуры. Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно вымогает пу-

[45] *Палладиум* – здесь: охраняющее, гарант всякой растущей культуры.

тем преступления и затем принуждено принять на себя и его последствия, а именно всю волну страдания и горестей, которую оскорбленные небожители посылают, *должны* послать, на благородное, стремящееся ввысь человечество, – суровая мысль, странно отличающаяся по тому *достоинству*, которое она придает преступлению, от семитского мифа о грехопадении, где любопытство, лживость притворства, склонность к соблазну, похотливость – короче, ряд женских аффектов по преимуществу – рассматриваются как источник зла. То, что отличает арийское представление, – это возвышенный взгляд на *активность греха* как на прометеевскую добродетель по существу, причем тем самым найдена этическая подпочва пессимистической трагедии – как *оправдание* зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания. Несчастье, коренящееся в сущности вещей, которого созерцательный ариец не склонен отрицать путем кривотолков, противоречие, лежащее в самом сердце мира, открывается ему как взаимное проникновение двух различных миров, например божественного и человеческого, из коих каждый как индивид прав, но, будучи отдельным и рядом с каким-либо другим, неизбежно должен нести страдание за свою индивидуацию. При героическом порыве отдельного ко всеобщности, при попытке шагнуть за грани индивидуации и самому стать *единым* существом мира – этот отдельный на себе испытывает скрытое в вещах изначальное противоречие, то есть он всту-

пает на путь преступлений и страданий. Так, арийцы представляют себе грех как мужа, семиты – вину как женщину; изначальный грех был совершен мужем, а изначальную вину допустила женщина. А впрочем – недаром поет хор колдунов:

Еще довольно это спорно,
Как ваша баба ни проворна,
Ее мужчина, хоть и хром,
Опередит одним прыжком[46].

Кому понятно это сокровеннейшее ядро сказания о Прометее – а именно заповеданная титанически стремящемуся индивиду необходимость преступления, – тот должен ощутить вместе с тем и неаполлонический элемент этого пессимистического представления: ибо Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что отграничивает их друг от друга, и тем, что он постоянно все снова и снова напоминает об этих границах как о священнейших мировых законах своими требованиями самопознания и меры. Но дабы при этой аполлонической тенденции форма не застыла в египетской окоченелости и холодности, дабы в стараниях предписать каждой отдельной волне ее путь и пределы не замерло движение всего озера, – прилив дионисизма время от времени снова разрушал все эти маленькие круги, в ко-

[46] «Фауст», I, 3982–3985.

торые односторонне аполлоническая «воля» стремилась замкнуть эллинский мир. Этот внезапно подымавшийся прилив дионисизма брал тогда на себя отдельные маленькие валы индивидов, как брат Прометея, титан Атлант, – небесный свод. Титаническое стремление стать как бы Атлантом всех отдельных существ и на сильных плечах нести их все выше и выше, все дальше и дальше и есть то, что объединяет прометеевское начало с дионисийским. Эсхиловский Прометей в этом отношении – дионисийская маска, между тем как в упомянутой выше глубокой склонности Эсхила к справедливости выдает себя в глазах понимающих людей его происхождение от Аполлона, бога индивидуации и границ справедливости. И таким образом, двойственная сущность эсхиловского Прометея, его одновременно дионисийская и аполлоническая природа, может быть в отвлеченной формуле выражена приблизительно нижеследующим образом: «Все существующее и справедливо, и несправедливо – и в обоих видах равно оправданно». Таков твой мир! И он зовется миром![47]

10

Неопровержимое предание утверждает, что греческая трагедия в ее древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и что в течение довольно про-

[47] См.: «Фауст», I, 56.

должительного времени единственный сценический герой был именно Дионис. Однако с той же степенью уверенности можно утверждать, что никогда, вплоть до Еврипида, Дионис не переставал оставаться трагическим героем, но что все знаменитые фигуры греческой сцены – Прометей, Эдип и т. д. – являются только масками этого первоначального героя – Диониса. То, что за всеми этими масками скрывается божество, представляет одно из существенных оснований для вызывавшей столь часто удивление типичной «идеальности» этих знаменитых фигур. Не помню, кто утверждал, что все индивиды как индивиды комичны и посему непригодны для трагедии, из чего пришлось бы заключить, что греки вообще не *могли* выносить индивидов на трагической сцене. И действительно, их чувство было, по-видимому, таково; да и вообще, это платоновское различение и оценка «идеи» в ее противоположности к «идолу», к отображению, коренится в глубочайшем существе эллинизма. Если мы вздумаем воспользоваться терминологией Платона, то о трагических образах эллинской сцены можно было бы сказать приблизительно следующее: единственный действительно реальный Дионис является во множественности образов, под маской борющегося героя, как бы запутанный в сети индивидуальной воли. И как только этот являющийся бог начинает говорить и действовать, он получает сходство с заблуждающимся, стремящимся, страдающим индивидом, а то, что он вообще *является* с такой эпической определенностью и от-

четливостью, есть результат воздействия толкователя снов – Аполлона, истолковывающего хору его дионисийское состояние через посредство указанного символического явления. В действительности же герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне чтится как Загрей[48]; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисийское *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слез его – люди. В этом существовании раздробленного бога Дионис обладает двойственной природой жестокого, одичалого демона и благого, кроткого властителя. Надежда эпоптов[49] была связана с возрождением Диониса, которое мы в настоящее время должны истолковывать себе как предчувствие конца индивидуации; в честь этого грядущего третьего Диониса гремел бурный, ликующий гимн эпоптов. И только эта надежда может вызвать луч радости на лице разорванно-

[48] *Загрей (греч.* Великий Ловчий) – одно из имен Диониса.

[49] *Эпопт* (от *греч.* созерцатель) – в греческих мистериях лицо, получившее высшую степень посвящения и допускавшееся к «созерцанию» драматических представлений, сюжетом которых служили события из жизни богов, имевшие отношение к сказаниям об учреждении мистерий.

го, разбитого на индивиды мира, что и олицетворено мифом о погруженной в вечную печаль Деметре, которая впервые вновь познала *радость* лишь тогда, когда ей сказали, что она может *еще раз* родить Диониса. В приведенных нами воззрениях мы уже имеем в наличности все составные части глубокомысленного и пессимистического мировоззрения и вместе с тем *мистериальное учение трагедии* — основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство – как радостную надежду на возможность разрушения заклятия индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства.

Мы уже раньше намекнули на то, что гомеровский эпос есть то поэтическое творение олимпийской культуры, в котором она спела свою песнь победы над ужасами борьбы с титанами. Теперь, при первенствующем влиянии трагической поэзии, гомеровские мифы вновь перерождаются и удостоверяют этой метемпсихозой[50], что тем временем и олимпийская культура была побеждена некоторым еще более глубоким миропониманием. Упорный титан Прометей возвестил своему олимпийскому мучителю, что его власть со временем подвергнется высшей опасности, если он своевременно не вступит с ним в союз. В Эсхиле мы узнаем союз испуганного, трепещущего за свою жизнь Зевса с Титаном. Таким образом, минувший век титанов снова, как дополнение, поднимается из мрака Тартара на свет. Философия дикой и на-

[50] *Метемпсихоза* – учение о перерождении, странствии душ.

гой природы обращает к проносящемуся мимо нее хороводу мифов гомеровского мира непокровенный лик истины: они бледнеют, они дрожат перед молниеносным оком этой богини, пока могучая рука дионисийского художника не принудит их наконец выступить служителями нового божества. Дионисийская истина овладевает всей областью мифа как символикой *ее* познаний и выражает эти последние частью в доступном для всех культе трагедии, частью в таинственных отправлениях драматических празднеств мистерий, но как тут, так и там под покровом старого мифа. Что это была за сила, освободившая Прометея от его коршунов и обратившая миф в носителя дионисийской мудрости? То была равная по силе Гераклу мощь музыки; достигнув в трагедии своего высшего проявления, она сумела истолковать миф, придав ему новую глубокомысленную значительность; на это мы уже раньше указывали как на характерное в своей могущественности свойство музыки. Ибо такова судьба каждого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимоисторической действительности и затем воспринимается какой-либо позднейшей эпохой, подходящей к нему с историческими запросами, как однажды бывший факт, и греки уже окончательно были на пути к остроумной и произвольной переделке всего мифического сна, приснившегося их юности, в историко-прагматическое *сказание об этой юности.* Ибо таким образом обычно и отмирают религии, а именно когда мифические предпосылки какой-нибудь рели-

гии под строгим, рассудочным руководством ортодоксального догматизма систематизируются как готовая сумма исторических событий и когда начинают боязливо защищать достоверность этих мифов, но в то же время всячески противиться их дальнейшему естественному разрастанию и дальнейшей их жизни, когда, таким образом, отмирает чутье к мифу и на его место вступает претензия религии на исторические основы. Этот отмирающий миф и был теперь охвачен новорожденным гением дионисийской музыки, и в его руке он еще раз расцвел красками, каких он еще никогда не являл, ароматом, пробуждающим томительное предчувствие некоего метафизического мира. После этого последнего выблеска он падает, листья его вянут, и вскоре насмешливые Лукианы древности начинают ловить гонимые всеми ветрами, поблекшие, измятые цветы. В трагедии миф раскрывает свое глубочайшее содержание, находит свою выразительнейшую форму; в трагедии он еще раз подымается, как раненый герой, и весь сохранившийся еще остаток силы вместе с мудрым спокойствием умирающего загорается в его очах последним могучим светом.

Что тебе нужно было, кощунствующий Еврипид, когда ты пытался еще раз принудить этого умирающего к рабскому труду на пользу тебе? Он умер в твоих руках – руках насильника, и вот ты пустил в дело подложный, маскированный миф, который, как обезьяна Геракла, только рядился в древнее великолепие. И как для тебя умер миф, так умер для

тебя и гений музыки; как бы ни грабил ты жадными руками все сады музыки, ты и тут был в силах создать только поддельную, маскированную музыку. И так как ты покинул Диониса, то и Аполлон покинул тебя: буди, поднимай с их ложа все страсти, замыкай их своими чарами в свой круг, точи и налаживай для речей своих героев софистическую диалектику – и у героев твоих только поддельные, маскированные страсти, и они говорят только поддельным, маскированным языком.

11

Греческая трагедия испытала другой конец, чем более древние родственные ей виды искусства: она покончила с собой вследствие неразрешимого конфликта, следовательно трагически, между тем как те, достигнув преклонного возраста, опочили все прекраснейшей и тихой смертью. Если вообще сообразно счастливому природному состоянию – покидать жизнь без мучительной агонии и оставляя по себе прекрасное потомство, то конец всех этих старейших родов искусства являет нам такое счастливое природное состояние: они тихо погружались в небытие, и перед их гаснущими очами уже стояли прекрасные молодые отпрыски и в смелом движении бодро и нетерпеливо поднимали свои головы. По смерти греческой трагедии возникала, напротив, огромная, повсюду глубоко ощущаемая пустота; как однажды гре-

ческие мореходцы во времена Тиберия услыхали с одинокого острова потрясающий вопль: «Великий Пан умер», так теперь слышалась во всем эллинском мире печальная, мучительная жалоба: «Умерла трагедия! Сама поэзия пропала вместе с нею! Прочь, прочь ступайте, вы – пропащие тощие эпигоны! Ступайте в обитель Аида, чтобы там хоть раз досыта наесться крохами былых художников!»

Но когда, несмотря на все, расцвел-таки еще новый род искусства, почитавший трагедию за свою предшественницу и учительницу, то со страхом можно было заметить, что он действительно похож чертами на свою мать, но теми чертами, которые она являла в долгой своей агонии. Эта агония трагедии – *Еврипид*; тот более поздний род искусства известен как *новейшая аттическая комедия.* В ней выродившийся образ трагедии продолжал жить как памятник ее из ряда вон тяжкой и насильной кончины.

В этой связи становится понятной та страстная тяга, которую авторы новейшей комедии питали к Еврипиду; так что не представляется особенно удивительным желание, выраженное Филемоном, который соглашался тотчас быть повешенным, только бы иметь возможность навестить в преисподней Еврипида, – впрочем, в том лишь случае, если бы он мог быть уверенным, что покойный и теперь еще сохранил свой ум. Но если мы пожелаем в немногих словах и без всякой претензии сказать нечто исчерпывающее, обозначить то, что у Еврипида было общего с Менандром и Филемоном и

что для этих последних являлось в нем столь заслуживающим подражания, то достаточно будет сказать, что Еврипидом был выведен на сцену *зритель*. Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и как далеко было от них намерение выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со скамьи для зрителей на сцену; зеркало, отражавшее прежде лишь великие и смелые черты, стало теперь к услугам той кропотливой верности, которая добросовестно передает и неудачные линии природы. Одиссей, типичный эллин древнейшего искусства, опустился теперь под руками новейших поэтов до фигуры graeculus'a[51], представляющего отныне в качестве добродушно-пронырливого домашнего раба средоточие драматического интереса. То, что Еврипид ставит себе в заслугу в «Лягушках» Аристофана, а именно что он вылечил своими домашними средствами трагическое искусство от его помпезной тучности, можно прежде всего почувствовать на его собственных трагических героях. В общем зритель видел и слышал теперь на еврипидовской сцене своего двойника и радовался тому, что этот последний умел так красиво говорить. Но одной только радостью не довольствовались: у Еврипида зритель учился сам говорить, чем Еврипид и хвастается в состязании с Эс-

[51] *Graeculus* – презрительная кличка греков в римскую эпоху.

хилом: от него, мол, научился теперь народ искусно и при помощи хитрейших софизмов наблюдать, рассуждать и делать выводы. Этим переворотом в общественной речи он вообще сделал новейшую комедию возможной. Ибо с этих самых пор перестало быть тайной, как и с помощью каких сентенций повседневная жизнь может быть представлена на сцене. Мещанская посредственность, на которой Еврипид строил все свои политические надежды, получила теперь право речи, между тем как дотоле характер речей определялся в трагедии полубогом, в комедии – пьяным сатиром или получеловеком. И поэтому аристофановский Еврипид похваляется, как он изобразил всеобщую, знакомую всем повседневную жизнь с ее суетой, о которой каждый способен высказать свое суждение. И если теперь вся масса философствует и с неслыханной рассудительностью распоряжается своим достоянием и ведет свои процессы, то это – его заслуга и результат привитой им народу мудрости.

К подобным образом подготовленной и просвещенной массе смело могла теперь обратиться новейшая комедия, для которой Еврипид стал в известном смысле учителем хора, но только на этот раз приходилось обучать хор зрителей. Как только последний научился петь в еврипидовской тональности, выступил вперед этот похожий на шахматную игру род драмы – новейшая комедия с ее непрерывным торжеством хитрости и пронырства. Еврипида же – учителя хора – непрестанно хвалили; мало того – готовы были убить себя,

чтобы еще большему от него научиться, если бы только не знали, что трагические поэты так же мертвы, как и трагедия. А с этой последней эллин потерял и веру в свое бессмертие, не только веру в некоторое идеальное прошлое, но и веру в некоторое идеальное будущее. Слова известной надгробной надписи: «Капризный и ветреный старец седой» – справедливы и по отношению к старческой поре эллинизма. Минута, острота, легкомыслие, причуда – вот его высшие божества; пятое сословие – сословие рабов – получает теперь господство по крайней мере в отношении душевного строя, и если вообще теперь еще можно говорить о «греческой веселости», то это – веселье раба, не знающего никакой тяжелой ответственности, не стремящегося ни к чему великому, не умеющего ценить что-либо прошлое или будущее выше настоящего. Эта иллюзия «греческой веселости» и была тем, что возмущало вдумчивые и грозные натуры первых четырех веков христианства: им это женственное бегство от всего строгого и страшного, это трусливое довольство привольем наслаждения казалось не только достойным презрения, но и антихристианским по существу строем души. И их влиянию нужно приписать, что из столетия в столетие переходящее и продолжающее жить воззрение на греческую древность с почти непреодолимым упорством удерживает эту розоватую в своей окраске веселость, – словно и не было шестого века с его рождением трагедии, его мистериями, его Пифагором и Гераклитом, словно художественные создания велико-

го времени и вовсе отсутствовали – произведения, из которых каждое, взятое в отдельности, решительно необъяснимо на почве подобного старческого и рабского наслаждения существованием и предполагает наличность совершенно другого миропонимания как основание своего появления.

Мое последнее утверждение, что Еврипид ввел зрителей на сцену, чтобы тем самым дать им возможность с действительным пониманием дела произнести свое суждение о драме, может вызвать мнение, что старое трагическое искусство так и не нашло исхода из некоторого неправильного отношения к зрителю; и легко можно впасть в искушение и начать расхваливать радикальную тенденцию Еврипида, направленную на установление надлежащего отношения между художественным произведением и публикой, усматривая в ней шаг вперед по отношению к Софоклу. Но дело в том, что «публика» – только слово, а решительно не однородная и пребывающая неизменной в себе величина. Что должно обязывать художника прилаживаться к силе, могущество которой основано только на численности? И если он в своем даровании и в своих намерениях чувствует превосходство над каждым из этих зрителей в отдельности, то как может он испытывать большее уважение к совокупному выражению всех этих подчиненных ему умов, чем к относительно наиболее одаренному отдельному зрителю? В действительности ни один греческий художник не обращался со своей публикой с большей дерзостью и самодовольством, чем Еврипид

за долгие годы своей жизни: он, который даже тогда, когда масса пала к его ногам, с возвышенной смелостью открыто насмеялся над своей собственной тенденцией – той самой, которая доставила ему победу над массой. Если бы этот гениус[52] имел малейшее благоговение перед пандемониумом[53] публики, то он задолго до половины своего пути пал бы, сокрушенный, под ударами своих неудач.

Из этих соображений мы усматриваем, что наше утверждение о Еврипиде, будто он ввел зрителя на сцену, чтобы сделать его способным с действительным знанием дела произносить свои суждения, было только предварительным, и нам надлежит поискать более глубокого объяснения его тенденции. С другой стороны, нам отовсюду известно, что Эсхил и Софокл, в течение всей своей жизни и даже далеко за пределами ее, пользовались во всей полноте народным расположением и что, таким образом, у этих предшественников Еврипида отнюдь не может быть речи о несоответствии между художественным произведением и публикой. Что могло так насильственно согнать богато одаренного и непрестанно стремившегося к творчеству художника с того пути, над которым сияли солнца великих имен поэзии и безоблачное небо народного расположения? Что это было за странное внимание к зрителю, которое настроило его против зрителя? Как мог он от столь высокого уважения к своей публике –

---

[52] *Генцус* (*греч.* genius) – гений.

[53] *Пандемониум* — место сборища злых духов, царство Сатаны.

презирать свою публику?

Еврипид чувствовал себя – таково разрешение только что поставленной нами загадки – поэтом, стоящим выше массы, но не выше двух лиц из числа своих зрителей; массу он ввел на сцену, в тех двух зрителях он почитал единственных способных вынести правильное решение судей и наставников во всем, что касалось его искусства: следуя их советам и указаниям, он переносил на сцену, в души своих героев весь тот мир ощущений, страстей и переживаний, которые дотоле, как невидимый хор, появлялись на скамьях зрителей при каждом торжественном представлении; их требованиям уступал он, когда искал для этих новых характеров и новых слов, и нового тона; только в их голосах слышались ему законные приговоры о достоинстве его творчества, а также и возвещающее грядущую победу одобрение, когда случалось, что суд публики лишний раз выносил ему обвинительный приговор.

Из этих двух зрителей одним был сам Еврипид – Еврипид *как мыслитель,* не как поэт. О последнем можно было бы сказать, как и о Лессинге, что необычайная полнота его критического таланта если не вызывала, то по крайней мере постоянно оплодотворяла некоторое побочное продуктивно-художественное стремление. Это дарование, вся эта ясность и быстрота его критического мышления не покидали сидевшего в театре Еврипида, и он напряженно пытался уловить, разгадать в мастерских произведениях своих вели-

ких предшественников, как в потемневших картинах, черту за чертой, линию за линией. И вот при этом с ним случилось нечто, что не должно показаться неожиданным тем, кто посвящены в более глубокие тайны эсхиловской трагедии: он заметил нечто несоизмеримое в каждой черте и в каждой линии, некоторую обманчивую определенность и в то же время некоторую загадочную глубину, даже бесконечность заднего плана. Самая ясная фигура всегда имела за собой, как комета, какой-то хвост, указующий куда-то в неопределенное, неуяснимое. Тот же сумеречный полусвет лежал на всем строении драмы, в особенности на значении хора. И каким сомнительным оставалось для него, в конце концов, разрешение этических проблем! Каким спорным отношение к мифу и обработка его! Каким неравномерным распределение счастья и невзгод! Даже в языке старой трагедии многое казалось ему предосудительным, по меньшей мере загадочным; в особенности наталкивался он на излишнюю торжественность при самых простых отношениях, на преизбыток тропов и чудовищностей при простоте характеров. Так, беспокойный, сидел он в театре, ломая себе голову, и он, зритель, принужден был сознаться, что не понимает своих великих предшественников. Но так как рассудок имел для него значение существенного корня всякого наслаждения и всякого творчества, то ему и приходилось спрашивать и оглядываться, нет ли еще кого, кто бы думал так же, как он, и, подобно ему, сознавал эту несоизмеримость. Но большинство,

и в том числе единицы, отделывалось от него недоверчивой улыбкой; объяснить же ему, отчего при всех его сомнениях и возражениях великие мастера все-таки были правы, никто не мог. И в этом мучительном состоянии он напал на *другого зрителя,* который не понимал трагедии и поэтому не уважал ее. С ним в союзе он мог осмелиться повести яростную борьбу из своего одиночества против художественных творений Эсхила и Софокла – не путем полемических сочинений, но как драматург, который *свое* представление о трагедии противопоставляет традиционному.

12

Прежде чем назвать по имени этого другого зрителя, остановимся здесь на мгновение, чтобы вызвать в памяти описанное нами выше впечатление двойственности и несоизмеримости, присущее эсхиловской трагедии. Припомним наше собственное удивление при встрече с *хором и трагическим героем* этой трагедии; ни того ни другого мы не могли согласовать ни с нашими привычками, ни с данными предания, пока мы не открыли этой двойственности, данной в самом происхождении и существе греческой трагедии как выражения двух переплетенных между собой художественных инстинктов – *аполлонического и дионисийского.*

Выделить этот коренной и всемогущий дионисийский элемент из трагедии и построить ее заново и в полной чисто-

те на недионисийском искусстве, обиходе и миропонимании – вот в чем заключалась открывающаяся нам теперь в ярком освещении тенденция Еврипида.

Еврипид сам на склоне лет весьма выразительно поставил современникам в форме мифа вопрос о ценности и значении этой тенденции. Имеет ли дионисийское начало вообще право на существование? Не следует ли его насильственно и с корнем вырвать из эллинской почвы? Несомненно, говорит нам поэт, если бы только это было возможно. Но бог Дионис слишком могуществен: самый рассудительный противник – каков Пенфей в «Вакханках» – неприметно для него самого поддается чарам бога и затем в этом состоянии зачарованности спешит навстречу своей злосчастной судьбе. Суждение обоих старцев, Кадма и Тиресия, по-видимому, есть и суждение старого поэта: размышлениям отдельных лиц, как бы последние ни были умны, не опрокинуть древней народной традиции, этого из поколения в поколение переходящего поклонения Дионису, и следовало бы даже по отношению к таким чудесным силам выказывать по меньшей мере некоторое дипломатически осторожное участие, причем, однако, не исключен и тот случай, что бог найдет оскорбительным такое прохладное участие и обратит в конце концов дипломата в дракона, что в данном случае и случилось с Кадмом. Это говорит нам поэт, который в течение долгой жизни с героическим напряжением сил боролся с Дионисом, чтобы на склоне этой жизни закончить свой путь прославлением про-

тивника и самоубийством, подобно человеку, который, истомленный головокружением, бросается вниз с башни, чтобы как-нибудь спастись от ужасного, невыносимого дольше вихря. Эта трагедия представляет протест против выполнимости его тенденции; но – увы! – она была уже проведена на деле! Чудесное совершилось: когда поэт выступил со своим отречением, его тенденция уже одержала победу. Дионис уже был прогнан с трагической сцены, а именно некоторой демонической силой, говорившей через Еврипида. И Еврипид был в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, не Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было – *Сократ.* Здесь мы имеем новую дилемму: дионисийское и сократическое начала, и художественное создание – греческая трагедия – погибло через нее. Напрасно Еврипид старается утешить нас своим отречением, это ему не удается: чудеснейший храм лежит в развалинах. Что пользы нам от жалобных криков разрушителя, от его признания, что это был прекраснейший из храмов? И даже то, что Еврипид судьями искусства всех времен в наказание превращен был в дракона, – кого может удовлетворить эта жалкая компенсация?

Подойдем теперь поближе к этой *сократовской* тенденции, с помощью которой Еврипид боролся с эсхиловской трагедией и победил ее.

Какую цель – так должны мы спросить себя теперь – мог-

ло бы вообще иметь еврипидовское намерение основать драму исключительно на недионисийском начале, если бы таковое намерение было проведено им идеальнейшим образом? Какая форма драмы оставалась еще неиспользованной, если не признавать ее рождения из лона музыки в таинственном сумраке дионисизма? Единственно только драматизированный *эпос:* хотя, конечно, в этой аполлонической области искусства *трагическое* действие недостижимо. И дело тут не в содержании изображаемых событий: я готов утверждать даже, что Гёте не смог бы в замысленной им «Навсикае» дать трагически потрясающее изображение самоубийства этого идиллического существа, как то было предположено у него в пятом акте; могущество эпически-аполлонического начала столь велико, что самые ужасные вещи под влиянием наслаждения иллюзией и спасения через иллюзию принимают в наших глазах характер чего-то волшебного. Творец драматизированного эпоса так же мало, как эпический рапсод, в состоянии слиться вполне со своими образами: он всегда только спокойно неподвижный, широко раскрытыми очами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно *перед* ним. Актер в этом драматизированном эпосе остается в глубочайшей основе все еще рапсодом, священство сокровенных грез покоится на всех его действиях, так что он никогда не становится вполне актером.

Итак, в каком же отношении к этому идеалу аполлонической драмы стоит еврипидовская трагедия? В том же от-

ношении, в каком к величественному рапсоду древних времен – тот более молодой рапсод, который излагает нижеследующим образом сущность своего характера в платоновском «Ионе»: «Когда я веду речь о чем-либо печальном, глаза мои наполняются слезами; если же то, что я говорю, страшно и ужасно, то волосы на голове моей встают дыбом от ужаса и сердце мое бьется»[54]. Здесь мы не видим уже упомянутого выше эпического самопогружения и забвения в иллюзии, лишенной аффектов холодности истинного актера, который, именно в высшем подъеме своей деятельности, весь иллюзия и радость иллюзии. Еврипид – актер с бьющимся сердцем, с волосами, вставшими дыбом; как сократический мыслитель – он набрасывает план, как страстный актер – выполняет его. Но он не бывает чистым художником ни при разработке плана, ни при выполнении его. Поэтому еврипидовская драма в одно и то же время и нечто холодное, и нечто пламенное, равно способное и заморозить, и спалить; она не может достигнуть аполлонического действия эпоса, между тем как, с другой стороны, она порвала, где только можно, со всеми дионисийскими элементами, и теперь, чтобы произвести хоть какое-нибудь действие, ей приходится искать новых средств возбуждения, которые, понятно, не могут уже лежать в пределах единственных двух художественных стремлений – аполлонического и дионисийского. Этими средствами возбуждения служат холодные парадоксаль-

[54] См.: *Платон.* Ион. С. 535.

ные *мысли* — вместо аполлонических созрцаний – и пламенные *аффекты* — вместо дионисийских восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не погруженные в эфир искусства.

Если, таким образом, нам стало ясно, что Еврипиду вообще не удалось основать драму исключительно на аполлоническом элементе и что его недионисийская тенденция завела его, напротив того, на натуралистическую и антихудожественную дорогу, – то мы можем теперь ближе подойти к *эстетическому сократизму,* верховный закон которого гласит приблизительно так: «Все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным» – как параллельное положение к сократовскому: «Лишь знающий добродетелен». С этим каноном в руке Еврипид измерял каждую частность и выправлял ее сообразно этому принципу – язык, характеры, драматургическое построение, хоровую музыку. То, что мы при сравнении с софокловской трагедией столь часто ставим в укор Еврипиду как поэтический недостаток и регресс, есть в большинстве случаев продукт этого упорного критического процесса, этой дерзкой рассудочности. Еврипидовский *пролог* может послужить нам примером продуктивности названного рационалистического метода. Трудно себе представить что-либо более противоречащее нашей сценической технике, чем пролог в драме Еврипида. Что какое-нибудь действующее лицо выходит в начале пьесы одно на сцену и рассказывает, кого оно из себя представляет, что имело место до се-

го времени и даже что произойдет в течение пьесы, – это современный драматург назвал бы причудливым и непростительным пренебрежением эффектами напряженного ожидания. Ведь сообщается все, что случится; кто же после этого станет сидеть и ждать, пока все это осуществится в действительности? – ведь здесь ни в коем случае не имеет места действительно возбуждающее отношение вещего сна к наступающей позднее действительности. Совершенно иначе рассуждал Еврипид. Действие трагедии никогда не основывалось на эпическом напряженном ожидании, на возбуждающей неизвестности того, что произойдет сейчас или в непродолжительном времени; суть дела заключалась скорее в тех великих риторико-лирических сценах, где страсть и диалектика главного героя разливались широким и могучим потоком. Все служило подготовкой к пафосу, а не к действию, а что не служило подготовкой к пафосу, то считалось негодным. Но что больше всего мешает свободно отдаться сладостному созерцанию таких сцен, так это те случаи, когда зрителю недостает какого-нибудь промежуточного звена, когда есть разрыв в ткани предшествующих событий; пока зрителю приходится еще вычислять и соображать, какой смысл может иметь то или другое действующее лицо и на каких предпосылках основан тот или другой конфликт чувств или намерений, он не может вполне погрузиться в страдания и действия главных действующих лиц, ему недоступны захватывающие дух сострадание и страх. Эсхило-софокловская

трагедия пускает в ход остроумнейшие приемы, чтобы дать зрителю в первых сценах как бы невзначай в руки все необходимые для понимания нити: здесь сказывается то благородное мастерство, которое как бы маскирует все формально *необходимое* и придает ему вид случайного. Еврипид, надо полагать, замечал у зрителей во время этих первых сцен своеобразное беспокойство, вызванное необходимостью решения задачи, представляемой предшествовавшими событиями, так что поэтические красоты и пафос экспозиции пропадали для них. Поэтому он и помещает пролог еще перед экспозицией и влагает его в уста персонажу, заслуживающему доверия: какому-нибудь божеству приходилось зачастую как бы гарантировать публике ход трагедии и рассеивать все сомнения в реальности мифа; подобным же образом, как Декарт мог доказать реальность эмпирического мира только ссылкою на правдивость Бога[55] и на его неспособность ко лжи. Той же божественной правдивостью пользуется Еврипид еще раз в конце своей драмы, чтобы поставить для публики судьбу своих героев вне возможных сомнений: в этом задача пресловутого deus ex machina[56]. Между эпиче-

---

[55] *…правдивость Бога…* – Имеется в виду «логический ход» в системе Декарта, когда реальность мира гарантируется тем обстоятельством, что Бог не может быть обманщиком.

[56] *Deus ex machina* – бог из машины *(лат.),* театральный технический термин, обозначающий неожиданную внешнюю развязку; в поздней греческой трагедии таковой нередко оказывалось появление на сцене механически приспособленного бога.

ским взглядом на прошлое и взглядом в будущее лежит драматико-лирическое настоящее, собственно «драма».

Таким образом, Еврипид как поэт есть прежде всего отголосок собственных сознательных уразумений, и именно это дает ему такое знаменательное положение в истории греческого искусства. В своем критико-продуктивном творчестве он часто должен был чувствовать себя так, словно его задача – жизненно воплотить в драме начало того сочинения Анаксагора, первые слова которого гласят: «Вначале все было смешано; тогда явился рассудок и создал порядок»[57]. И если Анаксагор со своим Nus[58] представлял среди философов первого трезвого среди поголовно пьяных, то и Еврипиду, пожалуй, его отношение к другим трагическим поэтам могло представляться в подобном же виде. До тех пор пока единственный устроитель и властелин всего, Nus, был отстранен от художественного творчества, все пребывало еще в безразличии хаотического первозданного развала; таково должно было быть суждение Еврипида, так должен был он, первый «трезвый», судить о «пьяных» поэтах, осуждая их. То, что Софокл сказал об Эсхиле, а именно что этот последний всегда действует правильно, хотя и бессознательно, не должно было прийтись по душе Еврипиду, который в данном случае мог признать только, что Эсхил, *раз* он творит бессознательно, – творит не то, что следует. И божественный Пла-

[57] См.: Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1. Ч. 1. С. 311.

[58] *Nus* – «Ум», у Анаксагора является первопричиной универсума.

тон также говорит о творческой способности поэта, поскольку это не есть сознательное уразумение, в большинстве случаев иронически и уподобляет эту способность дару прорицателя и снотолкователя; поэт, мол, способен начать творить не прежде, чем он станет бессознательным и рассудок его покинет. Еврипид поставил себе задачею, как ту же задачу поставил себе и Платон, явить обратный образец, некоторую противоположность «безрассудного» поэта; его основное эстетическое положение «Все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным» есть, как я уже сказал, положение, параллельное сократовскому «Все должно быть сознательным, чтобы быть добрым». Ввиду этого Еврипид может считаться для нас поэтом эстетического сократизма. Сократ же и был тот *второй зритель,* который не понимал древнейшей трагедии и потому не ценил ее; в союзе с ним Еврипид отважился стать герольдом нового художественного творчества. Если же от этого погибла старая трагедия, то, следовательно, эстетический сократизм – смертоносный принцип, но, поскольку борьба была направлена против дионисизма в древнем искусстве, мы узнаем в Сократе противника Диониса, нового Орфея, восстающего против Диониса и, хотя и предназначенного к растерзанию менадами афинского судилища, все же обращающего в бегство самого могущественного бога; этот бог некогда, когда он бежал от эдонского царя Ликурга, спасся в глубине моря – теперь он погрузился в мистические волны мало-помалу охватившего весь мир таин-

ственного культа.

13

То, что Сократ имел в тенденции тесную связь с Еврипидом, не ускользнуло от современной ему древности, и самое красноречивое выражение этого счастливого чутья представляет ходившая по Афинам легенда, что Сократ имеет обыкновение помогать Еврипиду в его творчестве. Оба имени произносились приверженцами «доброго старого времени» вместе, когда им приходилось перечислять современных им соблазнителей народа, влиянию которых приписывалось, что старая марафонская несокрушимая крепость тела и духа все более и более уступает место сомнительному просвещению при постоянно растущем захирении телесных и душевных сил. В таком полунегодующем-полупрезрительном тоне говорит обычно аристофановская комедия об этих мужах, к ужасу современников, которые, правда, охотно жертвуют Еврипидом, но не могут надивиться на то, что Сократ является у Аристофана первым и верховным *софистом,* зеркалом и выразителем сущности всех софистических стремлений; причем единственное утешение, которое остается, – выставить у позорного столба самого Аристофана как изолгавшегося и распутного Алкивиада[59] поэзии. Не

[59] *Алкивиад* (ок. 450–404 до н. э.) – афинский стратег в период Пелопоннесской войны.

становясь здесь на защиту глубоких инстинктов Аристофана от подобных нападений, я буду продолжать мое доказательство тесной связи Сократа с Еврипидом, основываясь на чувстве древних; в этом отношении следует в особенности напомнить, что Сократ, как противник трагического искусства, воздерживался от посещений трагедии и появлялся среди зрителей, лишь когда шла новая пьеса Еврипида. Наиболее же знаменито близкое сопоставление обоих имен в изречении Дельфийского оракула, который назвал Сократа мудрейшим из людей, одновременно высказав, что вторая награда на состязании в мудрости должна принадлежать Еврипиду.

Третьим в этой градации был назван Софокл: он, который похвалялся перед Эсхилом, что делает то, что надо, и притом оттого, что *знает,* что надо делать. Очевидно, что именно степень ясности этого *знания* есть то общее, что дает названным мужам право именоваться тремя «знающими» своего времени.

Но самое острое слово, характеризующее эту новую и неслыханно высокую оценку знания и разумения, было сказано Сократом, когда он заявил, что нашел только одного себя, сознающегося в том, что он *ничего не знает*; между тем как в своих критических странствованиях по Афинам он, заговаривая с величайшими государственными людьми, ораторами, поэтами и художниками, везде находил уверенность в своем знании. С изумлением убеждался он, что все эти

знаменитости не имели даже правильного понимания своего собственного призвания и выполняли его исключительно по инстинкту. «Только по инстинкту» – этими словами мы затрагиваем самую сердцевину и средоточие сократической тенденции. Ими сократизм произносит приговор как искусству, так и этике своего времени; куда он ни обращает свои испытующие взоры, везде видит он недостаток разумения и могущество обманчивой мечты и выводит из этого недостатка внутреннюю извращенность и негодность всего сущесвующего. Лишь с этой стороны полагал Сократ необходимым исправить существование: он, исключительный, с выражением презрения и превосходства, как предтеча совершенно иного рода культуры, искусства и морали, вступает в мир, благоговейно ухватиться за краешек которого мы сочли бы величайшим нашим счастьем.

Вот где источник тех огромных сомнений, которые охватывают нас каждый раз, как мы созерцаем образ Сократа, и все снова и снова побуждают нас понять смысл и цель этого загадочнейшего явления древности. Кто этот человек, дерзающий в одиночку отрицать греческую сущность, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия[60], Перикла, пифии[61] и Диониса неизменно вызывает в нас чувства изумления и преклонения, как глубочайшая бездна и недостижимая вер-

[60] *Фидий* (ок. 490 до н. э. – ок. 430 до н. э.) – древнегреческий скульптор периода высокой классики.

[61] *Пифия* — жрица-прорицательница в храме Аполлона в Дельфах.

шина? Какая демоническая сила могла осмелиться выплеснуть на землю этот волшебный напиток? Кто этот полубог, к которому хор благороднейших духов человечества принужден взывать: «Горе! Горе! Ты сокрушил его, этот прекрасный мир, могучей дланью, он падает, он рушится!»[62]

Ключ к природе Сократа дает нам то удивительное явление, которое известно под именем «демон Сократа». В тех исключительных положениях, когда его чудовищный ум приходил в колебание, он находил себе твердую опору в божественном голосе внутри себя. Этот голос всегда только *отговаривал.* Инстинктивная мудрость показывалась в этой совершенно ненормальной натуре только для того, чтобы по временам проявлять свое *противодействие* сознательному познаванию. Между тем как у всех продуктивных людей именно инстинкт и представляет творчески-утвердительную силу, а сознание обычно критикует и отклоняет – у Сократа инстинкт становится критиком, а сознание творцом – воистину чудовищность per defectum[63]! А именно: мы замечаем здесь чудовищный *дефект* всякого мистического предрасположения, так что Сократа можно было бы обозначить как специфического *не-мистика,* в котором логическая природа путем гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике – его инстинктивная мудрость. С другой же стороны, этому проявляющемуся в Сократе логическому стрем-

[62] «Фауст», I, 1607–1610.

[63] *Per defectum* – от ущербности *(лат.).*

лению совершенно отказано было в способности обращаться на себя; в этом своем необузданном течении он являет природную мощь, какую мы встречаем обычно с изумлением и ужасом только в величайших инстинктивных силах. Кому удалось ощутить в сочинениях Платона хотя бы только слабое веяние этой божественной наивности и уверенности сократовской жизнедеятельности, тот почувствует и то, как это огромное маховое колесо логического сократизма вертится, в сущности, как бы за Сократом и как это движение приходится созерцать сквозь Сократа, как сквозь некую тень. А что он сам догадывался об этом соотношении, это видно из той исполненной достоинства строгости, с которой он постоянно и даже перед судьями ссылается на свое божественное призвание. Опровергнуть его в этом случае было, в сущности, столь же невозможно, как и одобрить его разлагающее инстинкты влияние. Ввиду этого неразрешимого конфликта была предуказана, раз он был поставлен перед судилищем греческой государственности, лишь одна форма возможного приговора – изгнание: как нечто во всех отношениях загадочное, не подходящее ни под какую рубрику, необъяснимое, его следовало изгнать за пределы общины, причем никакое потомство не было бы вправе за это обвинять афинян. Но того, что его приговорили к смерти, а не к изгнанию, по-видимому, добился сам Сократ, с полным сознанием и без естественного страха перед смертью: он пошел на смерть с тем же спокойствием, с каким он, по описанию Платона, как

последний сотрапезник, покидает при брезжущем рассвете дня пир, чтобы начать новый день, между тем как за его спиной на скамьях и на земле остаются заспавшиеся гости, чтобы грезить о Сократе, этом истинном эротике. *Умирающий Сократ* стал новым, никогда дотоле невиданным идеалом для благородного эллинского юношества: впереди всех пал ниц перед этим образом типичный эллинский юноша – Платон со всей пламенной преданностью своей мечтательной души.

14

Представим себе теперь единое огромное циклопическое око Сократа обращенным на трагедию; око, в котором никогда не сверкало прекрасное безумие художнического вдохновения; представим себе, насколько этому оку был недоступен благорасположенный взгляд в дионисийские глубины – что, в сущности, должно было увидать оно в «возвышенном и высокославном» трагическом искусстве, как называет его Платон? Нечто весьма неразумное, где причины как бы не имеют действия, а действия не имеют причин; к тому же все в целом так пестро и многообразно, что на рассудительные натуры оно должно действовать отталкивающим образом, а для чувствительных и впечатлительных душ быть своего рода огнеопасным веществом. Мы знаем тот единственный род искусства, который был доступен его пониманию, – это была

эзоповская басня, да и тут, наверное, играла роль та добродушная покладистость, с которой добрый, честный Геллерт[64] в своей басне о пчеле и курице воспевает поэзию:

Ее ты пользу зришь на мне;
Кому Бог отказал в уме,
Тот на примерах понимает.

Но, по-видимому, Сократ не верил в то, что трагическое искусство «на примерах» учит истине, не говоря уж о том, что оно обращается к тем, «кому Бог отказал в уме», следовательно не к философам, что составляет двойной повод держаться от него подальше. Как и Платон, он причислял трагедию к льстивым искусствам, изображающим только приятное, а не полезное, и требовал поэтому от своих учеников воздержания и строгой самоизоляции от подобных нефилософских развлечений; и это имело такой успех, что молодой трагический поэт Платон первым делом сжег свои творения, чтобы иметь возможность стать учеником Сократа. Там же, где в борьбу с сократовскими положениями вступали непобедимые наклонности, у его учения все же хватало сил, чтобы, совместно с мощью этого огромного характера, вытолкнуть саму поэзию на новые и до тех пор неизведанные пути.

Примером этому может служить только что названный

[64] *Геллерт Кристиан* (1715–1769) – немецкий писатель.

Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще не уступает наивному цинизму своего учителя, все же принужден был, покоряясь художественной необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную этим уже существующим и отрицаемым им формам искусства. Главный упрек, который Платон мог сделать старому искусству, а именно что оно есть подражание призраку и, следовательно, относится к еще более низменной сфере, чем эмпирический мир, – этот упрек прежде всего не должен был иметь места в отношении к новому художественному произведению; и вот мы видим, как Платон старается стать выше действительности и изобразить лежащую в основе этой псевдодействительности идею. Но таким образом Платон как мыслитель пришел окольными путями туда же, где как поэт он всегда чувствовал себя дома, – к той самой платформе, с которой Софокл и все старое искусство торжественно протестовали против брошенного им выше упрека. Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы; еще дальше по этому пути пошли *цинические* писатели, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно осуществи-

ли и литературный образ «неистовствующего Сократа», служившего им образцом для подражания в жизни. Платоновский диалог был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми: стесненные на узкой ладье и боязливо покорные единому кормчему – Сократу, пустились они теперь в новый мир, который не мог наглядеться на фантастическую картину этого плавания. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства – образец *романа,* который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно как ancilla[65]. Таково было новое положение поэзии, в которое насильственно поставил ее Платон под давлением демонического Сократа.

Здесь *философская мысль* перерастает искусство и принуждает его более тесно примкнуть к стволу диалектики и ухватиться за него. В логический схематизм как бы переродилась *аполлоническая* тенденция; нечто подобное нам пришлось заметить у Еврипида, где, кроме того, мы нашли переход *дионисийского начала* в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных защищать свои поступки доводами за и против,

[65] *Ancilla* – служанка *(лат.)*.

столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания; ибо кто может не заметить *оптимистического* элемента, скрытого в существе диалектики, торжественно ликующего в каждом умозаключении и свободно дышащего лишь в атмосфере холодной ясности и сознательности? И этот оптимистический элемент, раз он проник в трагедию, должен был мало-помалу захватить ее дионисийские области и по необходимости толкнуть ее на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область мещанской драмы. Достаточно будет представить себе все следствия сократовских положений: «добродетель есть знание», «грешат только по незнанию», «добродетельный есть и счастливый», – в этих трех основных формах оптимизма лежит смерть трагедии. Ибо в таком случае добродетельный герой должен быть диалектиком, между добродетелью и знанием, верой и моралью должна быть необходимая и видимая связь; в таком случае трансцендентальная справедливость в развязке Эсхила должна быть унижена до плоского и дерзкого принципа «поэтической справедливости» с его обычным deus ex machina.

Чем же является теперь сопоставленный с этим новым сократически-оптимистическим миром сцены хор и вообще весь музыкально-дионисийский фон трагедии? Чем-то случайным, некоторым, пожалуй и не необходимым, воспоминанием о первоисточнике трагедии, между тем как мы ведь видели, что хор может быть понятен и объясним только как *причина* трагедии и трагизма вообще. Уже у Софокла ска-

зывается эта неуверенность по отношению к хору – важный признак того, что уже у него дионисийская почва трагедии начинает давать трещины. Он уже не решается доверять хору главную долю участия в действии, а напротив, настолько ограничивает его область, что хор теперь является почти координированным с актерами, словно он из орхестры возведен на сцену, чем, конечно, его сущность окончательно разрушена, хотя Аристотель и высказывает свое одобрение именно такому пониманию хора. Этот сдвиг в положении хора, который Софокл во всяком случае рекомендовал своей практикой, а по преданию – даже в отдельном сочинении, есть первый шаг к *уничтожению* хора, фазы которого у Еврипида, Агафона и в новейшей комедии следовали друг за другом с ужасающей быстротой. Оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов *музыку* из трагедии, то есть разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисийских состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисийского опьянения.

Если, таким образом, мы принуждены допустить некоторую антидионисийскую тенденцию, действовавшую еще до Сократа и получившую в лице его лишь неслыханно величественное выражение, то нам не следует бояться вопроса – на что указывает такое явление, как Сократ; на таковое явление мы ведь не можем смотреть только как на разлагающую, отрицательную силу, раз имеем перед собой диалоги Пла-

тона. И хотя ближайшее действие сократического инстинкта, несомненно, было направлено на разложение дионисийской трагедии, тем не менее одно глубокое душевное переживание самого Сократа побуждает нас поставить вопрос: *необходимо* ли относятся сократизм и искусство друг к другу только как антиподы и представляет ли рождение «художника Сократа» вообще нечто в себе противоречивое?

Дело в том, что этот деспотический логик испытывал временами по отношению к искусству ощущение какого-то пробела, какой-то пустоты, какого-то полуукора, быть может, чувство невыполненного долга. Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: «Сократ, займись музыкой!» До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решался поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той «простой, народной музыке». Наконец в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашается заняться этой мало ценимой им музыкой; и в таком настроении он сочиняет вводный гимн Аполлону и перелагает несколько басен Эзопа в стихи.

Здесь играло роль нечто подобное предупреждающему голосу демона: к этим упражнениям побудило его аполлоническое прозрение, что он, как варварский царь, не понимает некоего божественного образа и находится в опасности оскорбить свое божество – непониманием. Приведенные вы-

ше слова о сократовском сновидении – единственный признак некоторого сомнения в нем относительно границ логической природы; быть может – так должен был он спросить себя, – непонятное мне не есть тем самым непременно и нечто неосмысленное? Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан? Быть может, искусство – даже необходимый коррелят и дополнение науки?

15

В духе этих последних предвосхищающих вопросов следует теперь поговорить о том, как влияние Сократа простерлось вплоть до нашего времени, да и на все далекое будущее, словно растущая и покрывающая потомство тень в лучах заходящего солнца; как это влияние постоянно побуждает к воссозданию *искусства* – и притом искусства уже в метафизическом, широчайшем и глубочайшем смысле – и своей собственной бесконечностью ручается за его бесконечность.

До тех пор пока мы не были в состоянии понять это, до тех пор пока внутренняя зависимость всякого искусства от греков – от греков, начиная с Гомера и кончая Сократом, – не была нам убедительно доказана, до тех пор мы поневоле должны были относиться к этим грекам, как афиняне к Сократу. Каждая эпоха и каждая ступень образования хоть раз пыталась с глубоким неудовольствием отделаться от этих греков, ибо перед лицом их все самодельное, по-видимо-

му вполне оригинальное и вызывающее совершенно искреннее удивление, внезапно теряло, казалось, жизнь и краски и сморщивалось до неудачной копии, даже до карикатуры. И вот все снова и снова прорывается при случае искренняя злоба против этого претенциозного народца, осмеливающегося называть все чуждое варварским на все времена; кто это такие, спрашиваешь себя, что, при всей кратковременности своего исторического блеска, при потешной ограниченности своих политических учреждений, при сомнительной доброкачественности нравов, запятнанных даже безобразными пороками, – тем не менее претендуют на то достоинство и особое положение среди народов, которое гений занимает в толпе? К сожалению, так и не посчастливилось найти того кубка с отравой, которым можно было бы попросту отделаться от подобной мании, ибо всего яда, источаемого завистью, клеветой и злобой, не хватило на то, чтобы уничтожить это самодовлеющее великолепие. И вот мы стыдимся и боимся греков; разве что кто-нибудь ставит истину выше всего и посему отваживается сознаться себе и в той истине, что греки – возницы нашей и всяческой культуры, но что по большей части колесница и кони неважного разбора и недостойны славы своего возницы, который посему и считает за шутку вогнать такую запряжку в пропасть, через которую он сам переносится прыжком Ахилла.

Чтобы доказать, что и Сократу принадлежит почетное звание такого возницы, достаточно познать в нем тип неслы-

ханной до него формы бытия, тип *теоретического человека,* понять значение и цель коего составляет нашу ближайшую задачу. Теоретический человек не менее, чем художник, находит удовлетворение в наличной действительности и, как последний, огражден этим чувством довольства от практической этики пессимизма и от его зорких линкеевых[66] глаз, светящихся лишь во тьме. Ибо если художник при всяком разоблачении истины остается все же прикованным восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, осталось от ее покрова, – то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель и наслаждение в процессе всегда удачного, собственной силой достигаемого разоблачения. Не было бы никакой науки, если бы ей было дело только до *одной* этой нагой богини, и ни до чего другого. Ибо тогда у ее учеников было бы на душе нечто подобное тому, что чувствуют люди, вознамерившиеся прорыть дыру прямо сквозь Землю: каждый из них ясно видит, что он, при величайшем и пожизненном напряжении, в состоянии прорыть лишь самую незначительную часть этой чудовищной глубины, которая притом на его же глазах снова засыпается работой соседа, так что третий, пожалуй, прав, когда на собственный страх избирает новое место для своих опытов бурения. Если теперь кто-нибудь убедительно дока-

---

[66] *Линкей* — в греческой мифологии сын Афарея, брат Идаса, участник похода аргонавтов; обладал необычайно острым зрением, мог видеть сквозь облака, землю и камни.

жет, что этим прямым путем не доберешься до антиподов, то кому будет еще охота работать в старых шахтах, – разве только он попутно найдет себе удовлетворение в находке драгоценных камней и в открытии законов природы. Поэтому Лессинг, честнейший из теоретических людей, и решился сказать, что его более занимает искание истины, чем она сама, и тем, к величайшему изумлению и даже гневу научных людей, выдал основную тайну науки. Но, конечно, рядом с этим единичным взглядом на суть дела, представляющим некоторый эксцесс честности, если только не заносчивости, – стоит глубокомысленная *мечта и иллюзия,* которая впервые появилась на свет в лице Сократа, – та несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже и *исправить* его. Эта возвышенная метафизическая мечта в качестве инстинкта присуща науке и все снова и снова приводит ее к ее границам, у коих она принуждена превратиться в *искусство, – что и было собственной целью этого механизма.*

Взглянем теперь, при свете этой мысли, на Сократа – и он явится нам как первый, который, руководясь указанным инстинктом науки, сумел не только жить, но – что гораздо более – и умереть; оттого-то образ *умирающего Сократа* как человека, знанием и доводами освободившегося от страха смерти, есть щит с гербом на вратах науки, напоминающий

каждому о ее назначении, а именно – делать нам понятным существование и тем его оправдывать, чему, правда, когда доводов не хватает, должен в конце концов служить и *миф,* который я только что признал за необходимый результат и даже за конечную цель науки.

Кто хоть раз наглядно представит себе, как после Сократа, этого мистагога[67] науки, одна философская школа сменяет другую, как волна волну; как неведомая дотоле универсальность жажды знания, охватив широкие круги образованного общества и сделав науку основной задачей для всякого одаренного человека, вывела ее в открытое море, откуда она с тех пор никогда не могла быть вполне изгнана; как эта универсальность впервые покрыла всеохватывающей сетью мысли весь земной шар и даже открывала перспективы на закономерность целой Солнечной системы, – кто представит себе все это, а вместе с тем и удивительную в своем величии пирамиду современного знания, тот принужден будет увидеть в Сократе одну из поворотных точек и осей так называемой всемирной истории. Ибо если представить себе, что вся эта неизмеримая сумма сил, потраченная на вышеназванную мировую тенденцию, обращена была бы не на службу познания, но на практические, то есть эгоистические, цели индивидов и народов, то, по всей вероятности, инстинктивная любовь к жизни так ослабла бы среди всеобщей губительной борьбы и непрестанного блуждания наро-

[67] *Мистагог* – жрец, инициатор мистерий.

дов, что при привычке к самоубийству человек просто в силу оставшегося у него чувства долга поступал бы подобно жителям островов Фиджи, где сыновья душат родителей, а друзья – друг друга; практический пессимизм, способный, даже из чувства милосердия, породить ужасающую этику народоубийства; последняя, впрочем, и была всегда налицо на этом свете, и наличествует везде, где искусство в каких-либо формах, преимущественно же в виде религии и науки, не являлось целебным средством и защитой против такой чумы.

В противоположность этому практическому пессимизму Сократ является первообразом теоретического оптимиста, который, опираясь на упомянутую выше веру в познаваемость природы вещей, приписывает знанию и познанию силу универсального лечебного средства, а в заблуждении видит зло как таковое. Проникать в основания вещей и отделять истинное познание от иллюзии и заблуждения казалось сократическому человеку благороднейшим и единственным истинно человеческим призванием, в силу чего этот механизм понятий, суждений и умозаключений, начиная с Сократа, ценился выше всех других способностей, как высшая деятельность и достойнейший удивления дар природы. Даже самые возвышенные моральные деяния, аффекты сострадания, самоотвержения, героизма и та трудно достигаемая морская тишь души, которую аполлонический грек называл sophrosyne[68], – были выводимы Сократом и его единомыш-

[68] *Sophrosyne* – благоразумие, мудрость *(греч.)* – в общем объеме непереводи-

ленниками и последователями вплоть до наших дней из диалектики знания и вследствие этого считались предметами, доступными изучению. Кто на себе испытал радость сократического познания и чувствует, как оно все более и более широкими кольцами пытается охватить весь мир явлений, тот уже не будет иметь более глубокого и сильнее ощущаемого побуждения и влечения к жизни, чем страстное желание завершить это завоевание и непроницаемо крепко сплести эту сеть. Человеку, настроенному подобным образом, платоновский Сократ представится учителем совершенно новой формы «греческой веселости» и блаженства существования, стремящейся найти себе разрядку в действиях и обретающей таковую главным образом в маевтических[69] и воспитательных воздействиях на благородное юношество в целях порождения гения.

И вот наука, гонимая вперед своею мощной мечтой, спешит неудержимо к собственным границам – здесь-то и терпит крушение ее скрытый в существе логики оптимизм. Ибо окружность науки имеет бесконечно много точек, и в то время, когда совершенно еще нельзя предвидеть, каким путем когда-либо ее круг мог бы быть окончательно измерен, благородный и одаренный человек еще до середины своего существования неизбежно наталкивается на такие пограничмое понятие, которое А. Ф. Лосев советовал понимать как целомудрие ума.

[69] *Маевтический*. – Сократ называл свое искусство помощи рождения истины «повивальным искусством», «маевтикой».

ные точки окружности и с них вперяет взор в неуяснимое. Когда он здесь, к ужасу своему, видит, что логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, тогда прорывается новая форма познания – *трагическое познание,* которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства.

Если мы обратим теперь укрепленный и ублаженный греками взор в высшие сферы мира, волны которого объемлют нас, – то мы увидим, как нашедшая свой прообраз в Сократе ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и жажду искусства, причем, конечно, эта же самая жадность на ее низших ступенях должна принять враждебное искусству направление и по преимуществу внутренне возненавидеть дионисийское трагическое искусство, что мы и видели при описании борьбы сократизма против эсхиловской трагедии.

И вот мы стучимся со взволнованною душой в двери настоящего и будущего: приведет ли это превращение ко все новым и новым конфигурациям гения и именно – *отдавшегося музыке Сократа?* Будет ли набросанная на бытие сеть искусства – все равно, хотя бы под именем религии или науки – сплетаться все крепче и нежнее, или ей предназначено в не знающих покоя варварских вихре и суете, именуемых «современностью», быть разорванной в клочки? Озабоченные, но не безутешные, постоим с мгновение в стороне,

как созерцающие, которым дано быть свидетелями этих чудовищных битв и переходов. Ах! В том и волшебство этих битв, что кто их видит, тот не может не участвовать в них.

16

На этом обстоятельном историческом примере мы пытались уяснить, что трагедия при исчезновении духа музыки так же неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа. Чтобы смягчить необычность этого утверждения, а с другой стороны, выяснить происхождение указанного вывода, мы должны теперь, оставив в стороне всякую предвзятость, стать лицом к лицу с аналогичными явлениями современности; мы должны принять участие в тех битвах, которые, как я только что сказал, ведутся между ненасытным оптимистическим познаванием и трагической потребностью в искусстве в высших сферах окружающего нас мира. При этом я намерен отвлечься от всех других враждебных стремлений, которые во все времена восстают против искусства, и в частности именно против трагедии, и которые также и в наше время с такой победоносной уверенностью захватывают все вокруг себя, что из театральных искусств, например, только фарс и балет до некоторой степени буйно разрослись своими – быть может, не для всякого благоухающими – цветами. Я буду говорить лишь о *сиятельнейшем противнике* трагического мировоззрения и по-

нимаю под таковым в глубочайшем существе своем оптимистическую науку – с ее праотцем Сократом во главе. Я не замедлю назвать по имени и те силы, которые, на мой взгляд, служат залогом *возрождения трагедии* — и других, о, сколь блаженных, надежд для германского духа!

Прежде чем мы ринемся в этот бой, возложим на себя латы доселе завоеванных нами познаний. В противоположность всем тем, кто старается вывести искусства из одного-единственного принципа как необходимого источника жизни всякого художественного произведения, – я фиксирую свой взор на обоих известных нам богах искусства у греков, Аполлоне и Дионисе, и опознаю в них живых и образных представителей *двух* миров искусства, различных в их глубочайшем существе и в их высших целях. Аполлон стоит передо мной как просветляющий гений principii individuationis, при помощи которого только и достигается истинное спасение и освобождение в иллюзии; между тем как при мистическом ликующем зове Диониса разбиваются оковы плена индивидуации и широко открывается дорога к Матерям бытия, к сокровеннейшей сердцевине вещей. Этот чудовищный контраст, раскрывающийся, как пропасть, между аполлоническим пластическим искусством и дионисийской музыкой, лишь одному великому мыслителю явился с такой степенью ясности, что он, даже не руководствуясь указанием означенной эллинской символики богов, признал за музыкой другой характер и другое происхождение, чем у всех

прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко *всякому физическому началу мира – метафизическое начало,* ко всякому явлению – вещь в себе (Шопенгауэр, «Мир как воля и представление», I, 310[70]). К этому важнейшему для всей эстетики воззрению, с которого, строго говоря, эстетика только и начинается, Рихард Вагнер, дабы утвердить вечную его истинность, приложил печать, установив в своем «Бетховене», что к оценке музыки должны прилагаться совсем другие эстетические принципы, чем ко всем пластическим искусствам, и что к ней вообще неприложима категория красоты, хотя ошибочная эстетика, основываясь на неудачном и выродившемся искусстве, привыкла, исходя из того понятия красоты, которое получило право гражданства в мире пластики, требовать от музыки действия, подобного действию произведений пластического искусства, а именно возбуждения чувства *наслаждения прекрасными формами.* Убедившись в упомянутом выше огромном контрасте, я почувствовал сильнейшее побуждение ближе ознакомиться с существом греческой трагедии и тем воспринять глубочайшее откровение эллинского гения: ибо лишь теперь, как полагал я, в моей власти были чары, дававшие мне силу преодолеть фразеологию нашей обычной эстетики и узреть духовно в живом образе изначальную проблему трагедии; тем самым

[70] В рус. пер.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. С. 436.

мне был дарован такой своеобразный и сбивающий с толку взгляд на все эллинское, после которого я уже не мог отделаться от впечатления, что наша столь гордо выступающая классическая наука об эллинизме пробавлялась до сих пор главным образом лишь игрой теней да всякими внешними мелочами.

К этой коренной проблеме мы, пожалуй, могли бы подойти со следующим вопросом: какое эстетическое действие возникает, когда эти сами по себе разъединенные силы искусства – аполлоническое и дионисийское – вступают в совместную деятельность? Или короче: в каком отношении стоит музыка к образу и понятию? – Шопенгауэр, чье изложение именно этого пункта Рихард Вагнер восхваляет как неподражаемое по ясности и прозрачности, наиболее обстоятельно высказывается на сей счет в следующем месте, которое я приведу здесь целиком («Мир как воля и представление», I, 309[71]): «Вследствие всего этого мы можем рассматривать мир явлений, или природу, и музыку как два различных выражения одной и той же вещи, которая сама поэтому представляет единственное посредствующее звено в аналогии двух понятий, природы и музыки, и познать которую необходимо, если хочешь уразуметь эту аналогию. Музыка, стало быть, если рассматривать ее как выражение мира, есть в высшей степени обобщенный язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же,

[71] В рус. пер.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. С. 436.

как эти последние к отдельным вещам. Но ее всеобщность не представляет никоим образом пустой всеобщности абстракции; она – совершенно другого рода и связана везде и всегда с ясной определенностью. В этом отношении она сходна с геометрическими фигурами и числами, которые, как общие формы возможных объектов опыта, будучи применимы ко всем этим объектам a priori[72], тем не менее не абстрактны, но наглядны и во всех своих частях определенны. Все возможные стремления, возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием „чувство“, могут быть выражены путем бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое „в себе“, не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их, без тела. Из этого тесного соотношения, существующего между музыкой и истинной сущностью всех вещей, может объясняться и то, что, когда какая-либо сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой, нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним; равным образом и то, что человеку, безраздельно отдающемуся впечатлению какой-нибудь симфонии, представляется, словно мимо него проносятся всевозможные события жизни и мира; и все же, когда он одумается, он не может

[72] *A priori* – до опыта, первоначально *(лат.)*.

указать на какое-либо сходство между этой игрой звуков и теми вещами, которые пронеслись в его уме. Ибо музыка, как сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления или, вернее, адекватной объективности воли, но непосредственный образ самой воли и поэтому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира – метафизическое начало, ко всякому явлению – вещь в себе. Сообразно с этим мир можно было бы с равным правом назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; из чего понятно, почему музыка тотчас же придает повышенную значительность всякой сцене действительной жизни и мира; и это, конечно, тем более, чем более аналогична ее мелодия внутреннему духу данного явления. На этом основывается и то, что можно положить на музыку стихотворение в виде песни, или наглядное представление в виде пантомимы, или и то и другое в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не бывают во всех своих частях необходимо связаны с нею или необходимо соответствующими ей; но они стоят с ней лишь в той же связи, как любой частный пример с общим понятием: они изображают в определенных образах действительности то, что музыка высказывает в одних общих формах. Ибо мелодии представляют, подобно общим понятиям, абстракт действительности. Последняя, то есть мир отдельных вещей, дает нам наглядное, обособленное и индивидуальное явление, от-

дельный случай как по отношению ко всеобщности понятий, так и по отношению ко всеобщности мелодий, каковые две всеобщности, однако, в известном смысле противоположны друг другу; ибо понятия содержат в себе только отвлеченные от данного созерцания формы, как бы совлеченную с вещей внешнюю скорлупу их, а посему суть по существу абстракты; тогда как музыка дает нам внутреннее предшествующее всякому приятию формы ядро, или сердце, вещей. Это отношение можно было бы отлично выразить на языке схоластиков, сказав: понятия суть universalia post rem[73], музыка же дает universalia ante rem, а действительность – universalia in re. А что вообще возможно отношение между композицией и наглядным изображением, это покоится, как сказано, на том, что оба они суть лишь совершенно различные выражения одного и того же внутреннего существа мира. И когда в отдельном случае подобное отношение действительно имеется налицо и композитор сумел, следовательно, выразить на всеобщем языке музыки те движения воли, которые составляют ядро известного события, тогда мелодия песни, музыка оперы бывает выразительной. Подысканная же композитором

---

[73] *…понятия суть universalia post rem…* – Шопенгауэр называет понятие универсальностью после вещей (universalia post rem), т. е. возникающую путем абстрагирующей деятельности разума после реального мира. Универсальность в вещах (universalia in re) – это сам мир как представление. Музыке же, которая является своеобразным непосредственным репрезентантом мировой воли, А. Шопенгауэр отводит довольно почетное место – это универсальность до вещей (universalia ante rem).

аналогия между миром явлений и музыкой должна, бессознательно для его разума, проистекать из непосредственного уразумения сущности мира и не должна быть сознательным и преднамеренным подражанием при посредстве понятий; иначе музыка выразит не внутреннюю сущность, не самое волю, а будет лишь неудовлетворительным подражанием ее явлению, – что и делает вся собственно подражательная музыка».

Итак, мы понимаем, по учению Шопенгауэра, музыку как непосредственный язык воли и чувствуем потребность воссоздать нашей возбужденной фантазией и воплотить в аналогичном примере этот говорящий нам, незримый и все же столь полный жизни и движения мир духов. С другой стороны, образ и понятие получают, под воздействием действительно соответствующей им музыки, некоторую повышенную значительность. Таким образом, дионисийское искусство действует обычно на аполлонический художественный дар двояко: музыка побуждает к символическому созерцанию дионисийской всеобщности, музыка затем придает этому символическому образу *высшую значительность.* Из этих самопонятных и не ускользающих от более глубокого наблюдения фактов я заключаю о способности музыки порождать *миф*, то есть значительнейший пример, и именно *трагический* миф: миф, вещающий в подобиях о дионисийском познании. На феномене лирика я представил, как музыка борется в душе лирика, стремясь выразить свою сущ-

ность в аполлонических образах; и если мы допускаем, что музыка в ее высшем подъеме должна стремиться дать и свое высшее воплощение в образах, то мы вынуждены признать возможным и то, что она сумела найти и для коренной своей дионисийской мудрости символическое выражение; и где же нам искать это выражение, как не в трагедии и понятии *трагического* вообще?

Из существа искусства, как оно обычно понимается на основании единственной категории иллюзии и красоты, честным образом трагедии не выведешь; лишь исходя из духа музыки мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисийского искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади principii individuationis, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисийской мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам, отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением. «Мы верим в вечную жизнь!» – так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления,* здесь красота одерживает победу над присущим жизни

страданием, скорбь в некотором смысле избирается прочь из черт природы. В дионисийском искусстве и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неизменным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я – вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!»

17

И дионисийское искусство также хочет убедить нас в вечной радостности существования; но только искать эту радостность мы должны не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое жадное стремление к жизни, его радость жизни; борьба, муки, уничтожение явлений нам кажутся теперь как бы необходимыми при этой чрезмерности бесчисленных стремящихся к жизни и сталкивающихся в ней форм существования, при этой через край бьющей плодовитости мировой воли; свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновенье, когда мы как

бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисийском восторге неразрушимость и вечность этой радости. Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо живущими не как индивиды, но как *единое*-живущее, с оплодотворяющей радостью которого мы слились.

История возникновения греческой трагедии говорит нам теперь ясно и определенно, что создания трагического искусства греков действительно рождены из духа музыки; и эта мысль впервые, как мы думаем, дала нам возможность правильно понять первоначальный и столь удивительный смысл хора. Но вместе с тем мы должны признать, что установленное выше значение трагического мифа никогда не было с логической отчетливостью и полной ясностью осознано греческими поэтами, не говоря уж о греческих философах; их герои говорят в известном смысле поверхностнее, чем действуют; миф решительно не находит в словесной форме своей адекватной объективации. Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую сам поэт в силах охватить словами и понятиями; то же наблюдаем мы у Шекспира, Гамлет которого, например, в подобном же смысле поверхностнее говорит, чем действует, так что не из слов, а лишь глубже всматриваясь и озирая целое, можно извлечь упомянутую нами выше гамлетовскую доктрину. По отношению к греческой трагедии, которая, к сожалению, знакома нам лишь как словесная дра-

ма, я даже указывал, что это несовпадение мифа и слова легко может ввести нас в искушение считать ее более плоской и менее значительной по своему смыслу, чем она есть на самом деле, и вследствие этого предположить, что и действие ее было более поверхностным, чем оно, по-видимому, должно было быть, по свидетельству древних; ибо как легко забывается, что не удавшаяся творцу слов идеализация и высшее одухотворение мифа могли в каждую данную минуту удаться ему как музыкальному творцу! Мы, правда, принуждены теперь чуть ли не путем ученых изысканий восстанавливать эту мощь музыкального действия, чтобы воспринять хоть долю того несравненного утешения, которое должно быть свойственно истинной трагедии. Но и эту музыкальную мощь мы ощутили бы как таковую лишь в том случае, если бы мы были греки; между тем как теперь во всем развитии греческой музыки нам слышится, по сравнению со знакомой и близкой нам неизмеримо более богатой музыкой, лишь песнь юности музыкального гения, которую он запевает в робком сознании своих сил. Греки, как говорили египетские жрецы, – вечные дети; они и в трагическом искусстве только дети, не знающие, что за величественная игрушка была создана их руками и затем – разбита.

Это упорное стремление духа музыки к откровению в образах и мифах, постоянно возрастая от начатков лирики и кончая аттическою трагедией, вдруг прерывается, едва достигнув роскошного расцвета, и как бы исчезает с поверхно-

сти эллинского искусства; между тем как порожденное этим упорным стремлением дионисийское миропонимание продолжает и дальше жить в мистериях и среди удивительнейших превращений и вырождений не перестает привлекать к себе более вдумчивые натуры. Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в форме искусства?

Нас занимает здесь вопрос: имеет ли та сила, о противодействие которой разбилась трагедия, достаточно мощи во все времена, чтобы помешать художественному пробуждению трагедии и трагического миропонимания? Если древняя трагедия была выбита из своей колеи диалектическим порывом к знанию и оптимизму науки, то из этого факта можно было бы сделать вывод о вечной борьбе между *теоретическим и трагическим миропониманиями;* и лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличность этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом каковой формы культуры мы могли бы счесть *отдавшегося музыке Сократа* в выше разобранном нами смысле. При этом противопоставлении я под духом науки понимаю упомянутую мною, впервые появившуюся на свет в лице Сократа веру в познаваемость природы и универсальную целебную силу знания.

Кто припомнит ближайшие последствия этого неутомимо стремящегося вперед духа науки, тот тотчас же ясно пред-

ставит себе, как им уничтожен был *миф* и как путем этого уничтожения поэзия, лишенная отныне родины, была вытеснена с ее естественной идеальной почвы. Если мы по праву приписали музыке силу снова родить из себя миф, то нам придется проследить дух науки и на том пути, где он враждебно выступает против этой мифотворческой силы музыки. Это имеет место при развитии *новейшего аттического дифирамба,* музыка которого уже не выражала внутренней сущности, самой воли, а лишь неудовлетворительно воспроизводила явление, подражая при посредстве понятий; от подобной внутренне выродившейся музыки действительно музыкальные натуры сторонились с тем же отвращением, какое они испытывали и к убийственной для искусства тенденции Сократа. Верно схватывающий инстинкт Аристофана, конечно, не ошибся, когда он объединил в одинаковом чувстве ненависти самого Сократа, трагедию Еврипида и музыку новейших дифирамбиков и ощутил во всех трех феноменах признаки выродившейся культуры. В этом новейшем дифирамбе музыка преступным образом была обращена в подражательную копию явления, например битвы, бури на море, и тем самым, конечно, окончательно лишена своей мифотворческой силы. Ибо если она пытается возбудить наше удовольствие только тем, что понуждает нас подмечать внешние аналогии между каким-либо событием в жизни и природе и известными ритмическими фигурами и характерными звуками в музыке, если наш разум должен удо-

влетворяться познаванием подобных аналогий, то мы тем самым низведены в сферу такого настроения, при котором зачатие мифа невозможно, ибо миф может наглядно восприниматься лишь как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающей взор свой в бесконечное. Действительно дионисийская музыка и является для нас таким всеобщим зеркалом мировой воли: наглядное событие, преломляющееся в этом зеркале, тотчас же расширяется для нашего чувства в отображение вечной истины. И наоборот, такое наглядное событие в подражательной и живописующей музыке новейшего дифирамба немедленно лишается всякого мифического характера; музыка стала теперь лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление, так что теперь подобное музыкальное подражание битве, например, исчерпывается шумом марша, звуками сигналов и т. д., а наша фантазия задерживается именно на этих поверхностных мелочах. Живопись звуками есть поэтому во всех отношениях нечто прямо противоположное мифотворческой силе истинной музыки: в ней явление становится еще беднее, чем оно есть на самом деле, между тем как в дионисийской музыке отдельное явление обогащается и расширяется в картину мира. То была мощная победа недионисийского духа, когда он в развитии новейшего дифирамба сделал музыку чуждой самой себе и низвел ее на степень рабыни явления. Еврипид,

которого в некотором высшем смысле следует назвать решительно немузыкальной натурой, именно поэтому и является страстным приверженцем новейшей дифирамбической музыки и с щедростью разбойника пользуется всеми ее эффектами и ужимками.

Сила этого недионисийского духа и его деятельность, направленная против мифа, представятся нам с другой стороны, если мы направим наши взоры на преобладающую значимость *разработки характеров* в трагедии Софокла и на утонченность психологии в ней. Характер не должен уже более допускать расширения до вечного типа, но, например, давать такое индивидуальное впечатление путем внесения в него искусственных побочных черт и оттенков и тончайшей определенности всех линий, что зритель вообще воспринимает уже не миф, а могучую правдивость и естественность изображения и силу подражания в художнике. И здесь мы замечаем победу явления над всеобщим и удовольствие, доставляемое частным случаем, как некоторым анатомическим препаратом; мы уже вдыхаем воздух теоретического мира, в котором научное познание стоит выше, чем художественное отражение мирового правила. Движение в направлении характеристического быстро идет вперед; в то время как еще Софокл рисует законченные характеры и в целях утонченного развития их впрягает миф в ярмо, Еврипид уже дает нам только отдельные крупные черты характеров, как они сказываются в сильных страстях; в новейшей аттической

комедии остаются только маски с *одним определенным* выражением: легкомысленный старик, обманутый сводник, лукавые рабы – все это неутомимо повторяется. Куда девался мифотворческий дух музыки? Все, что еще осталось теперь от музыки, – это либо волнующая, либо напоминающая музыка, то есть либо средство для возбуждения притуплённых и утомленных жизнью нервов, либо живопись звуками. Для первой становится, собственно, совершенно безразличным, какой текст к ней прилажен: уже у Еврипида, когда герой или хоры начинают петь, дело принимает довольно небрежный характер; можно представить себе, до чего оно могло дойти у его дерзких преемников!

Но яснее всего проявляется новый недионисийский дух в *развязках* новейших драм. В старой трагедии чувствовалось в конце метафизическое утешение, без которого вообще необъяснимо наслаждение трагедией; чаще всего, пожалуй, звучат эти примиряющие напевы из иного мира в «Эдипе в Колоне». Теперь, когда гений музыки бежал из трагедии, трагедия в строгом смысле мертва: ибо откуда мы могли бы теперь почерпнуть это метафизическое утешение? Стали поэтому искать земного решения трагического диссонанса; герой, после того как он вдосталь был измучен судьбою, пожинал в благородном браке, в оказании ему божеских почестей заслуженную награду. Герой стал гладиатором, которому, когда он был основательно искалечен и изранен, при случае давали свободу. На место метафизического утешения

вступил deus ex machina. Я не хочу этим сказать, что трагическое миропонимание было везде и вполне разрушено напором недионисийского духа; мы знаем только, что оно принуждено было бежать за пределы искусства, скрыться как бы в преисподнюю, выродившись в тайный культ. На обширной же поверхности эллинизма свирепствовало пожирающее дыхание того духа, проявление которого мы видим в особой форме «греческой веселости», о чем уже прежде была речь как о некоторой старческой, непроизводительной жизнерадостности; эта веселость контрастирует с чудной «наивностью» древнейших греков, которую, согласно данной нами характеристике, следует рассматривать как цветок аполлонической культуры, выросший из мрака пропасти, как победу, одержанную эллинской волей через самоотражение в красоте над страданием и мудростью страдания. Благороднейшая же форма той, другой формы «греческой веселости», александрийской, есть веселость *теоретического человека;* она имеет те же характерные признаки, которые мною только что были выведены из недионисийского духа, а именно: она борется с дионисийской мудростью и искусством; она стремится разложить миф; она ставит на место метафизического утешения земную гармонию, даже своего собственного deus ex machina, а именно бога машин и плавильных тиглей, то есть познанные и обращенные на служение высшему эгоизму силы природных духов; она верит в возможность исправить мир при помощи знания, верит в жизнь, руководи-

мую наукой, и действительно в состоянии замкнуть отдельного человека в наитеснейший круг разрешимых задач, где он весело обращается к жизни со словами: «Я желаю тебя: ты достойна быть познанной».

18

Это извечный феномен: всегда алчная воля находит средство, окутав вещи дымкой иллюзии, удержать в жизни свои создания и понудить их жить и дальше. Одного пленяет сократическая радость познания и мечта исцелить им вечную рану существования, другого обольщает веющий перед его очами пленительный покров красоты, вот этого, наконец, – метафизическое утешение, что под вихрем явлений неразрушимо продолжает течь вечная жизнь, не говоря уж о чаще встречающихся и, пожалуй, даже более сильных иллюзиях, каковые воля всегда держит наготове. Названные выше три ступени иллюзии пригодны только для более благородных по своим дарованиям натур, ощущающих вообще с более углубленным неудовольствием бремя и тяготы существования, – натур, в которых можно заглушить это чувство неудовольствия лишь изысканными возбудительными средствами. Из этих возбудительных средств состоит все то, что мы называем культурой; в зависимости от пропорции, в которой они смешаны, мы имеем или преимущественно *сократическую*, или *художественную*, или *трагическую* культу-

ру; или, если взять исторические примеры, можно сказать, что существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура.

Весь современный нам мир бьется в сетях александрийской культуры и признает за идеал вооруженного высшими силами познания, работающего на службе у науки *теоретического человека*, первообразом и родоначальником которого является Сократ. Все наши средства воспитания имеют своей основной целью этот идеал; всякий другой род существования принужден пробиваться, как дозволенная, но не имевшаяся в виду форма существования. Есть нечто почти ужасающее в том, что образованный человек долгое время допускался здесь лишь в форме ученого; даже нашим поэтическим искусствам суждено было развиться из ученых подражаний, и в главном эффекте рифмы заметно еще возникновение нашей поэтической формы из искусственных экспериментов над неродным, чисто ученым языком. Сколь непонятным должен был бы представиться настоящему греку понятный современный культурный человек *Фауст*, этот неудовлетворенный, мечущийся по всем направлениям, из-за стремления к знанию предавшийся магии и черту Фауст, которого стоит лишь для сравнения поставить рядом с Сократом, чтобы убедиться, как современный человек начинает уже сознавать в своем предчувствии границы этой сократической радости познания и стремится из широкого пустынного моря знания к какому-нибудь берегу. Когда одна-

жды Гёте сказал Эккерману[74] по поводу Наполеона: «Да, дорогой мой, бывает и продуктивность дела»[75], он в очаровательно наивной форме напомнил о том, что для современного человека нетеоретический человек есть нечто невероятное и вызывающее изумление, так что и тут понадобилась мудрость Гёте, чтобы найти понятной и даже простительной и эту столь чуждую нам форму существования.

Нельзя скрывать от себя, однако, всего того, что кроется в лоне этой сократической культуры! Оптимизм, мнящий себя безграничным! Раз так, то нечего и пугаться, когда созревают плоды этого оптимизма, когда общество, проквашенное вплоть до самых нижних слоев своих подобного рода культурой, мало-помалу начинает содрогаться от пышных вожделений и сладострастных волнений, когда вера в земное счастье для всех, когда вера в возможность этой всеобщей культуры знания постепенно переходит в грозное требование такого александрийского земного счастья, в заклинание еврипидовского deus ex machina! И заметьте себе: александрийская культура нуждается в сословии рабов, чтобы иметь прочное существование; но она отрицает, в своем оптимистическом взгляде на существование, необходимость такого сословия и идет поэтому мало-помалу навстречу ужасающей

[74] *Эккерман Иоганн Петер* (1792–1854) – немецкий литератор, поэт, друг и секретарь Гёте, известный своими исследованиями его творчества. Главная работа Эккермана – «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823–1832».

[75] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 562.

гибели, неминуемой, как только эффект ее прекрасных, соблазнительных и успокоительных речей о «достоинстве человека» и «достоинстве труда» будет окончательно использован. Нет ничего страшнее варварского сословия рабов, научившегося смотреть на свое существование как на некоторую несправедливость и принимающего меры к тому, чтобы отомстить не только за себя, но и за все предшествовавшие поколения. Кто осмелится, на фоне этих грозящих бурь, со спокойным духом апеллировать к нашим бледным, утомленным религиям, которые сами в своих основах выродились в религии ученых, так что миф, необходимая предпосылка всякой религии, давно уже повсюду лежит в параличе, и даже на этой почве везде достиг господства тот оптимистический дух, который мы только что обозначили как зародыш гибели нашего общества?

Между тем как дремлющая в лоне теоретической культуры угроза начинает постепенно нагонять страх на современного человека и он в своем беспокойстве хватается за средства, выисканные в сокровищнице его опыта, чтобы предотвратить опасность, сам не очень уж веря в эти средства; между тем как он таким образом начинает чувствовать то, что воспоследует из него самого, – великие, широко одаренные натуры сумели воспользоваться этим самым оружием науки, чтобы вообще уяснить и представить нам границы и условность познания и тем решительно отвергнуть притязание науки на универсальное значение и универсальные цели; при

каковом указании впервые была познана иллюзорность того представления, по которому дерзали считать возможным при помощи закона причинности проникнуть в сущность вещей. Огромному мужеству и мудрости *Канта* и *Шопенгауэра* удалось одержать труднейшую победу – победу над скрыто лежащим в существе логики оптимизмом, который, в свою очередь, представляет подпочву нашей культуры. В то время как этот оптимизм, опираясь на не подлежавшие в его глазах сомнению aeternae veritates[76], верил в познаваемость и разрешимость всех мировых загадок, а с пространством, временем и причинностью обращался как с совершенно безусловными и имеющими всеобщее значение законами, Кант открыл, что эти последние, собственно, служат лишь к тому, чтобы возвести голое явление, создание Майи, в степень единственной и высшей реальности и поставить его на место сокровеннейшей и истинной сущности вещей, а действительное познание этой последней сделать тем самым невозможным, то есть, по выражению Шопенгауэра, еще крепче усыпить спящего и грезящего («Мир как воля и представление», I, 498)[77]. Этим прозрением положено начало культуры, которую я осмеливаюсь назвать трагической; ее важнейший признак есть то, что на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманываясь и не поддаваясь соблазну уклониться в область отдельных наук, неуклон-

[76] *Aeternae veritates* – вечные истины *(лат.)*.

[77] В рус. пер.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. С. 436.

но направляет свой взор на общую картину мира и в ней, путем сочувствия и любви, стремится охватить вечное страдание как собственное страдание. Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взгляда, с этим героическим стремлением к чудовищному, представим себе отважную поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим слабосильным доктринам оптимизма, дабы в целом и в полноте «жить с решительностью»: разве не представляется необходимым, чтобы трагический человек этой культуры, для самовоспитания к строгости и ужасу, возжелал нового искусства – искусства метафизического утешения, трагедии, как ему принадлежащей и предназначенной Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

> Не должен разве я стремительною мощью
> Единый вечный образ вызвать к жизни?

Но теперь, когда сократическая культура с двух сторон потрясена и скипетр непогрешимости уже дрожит в ее руках, – во-первых, из страха перед тем, что может воспоследовать из нее самой и о чем она только теперь начинает догадываться, а затем, ввиду того что она сама не испытывает уже прежнего наивного доверия к вечной непреложности своего основания, – перед нами открывается печальное зрелище: пляска ее мышления с вожделением кидается на все новые и но-

вые образы, стремясь объять их, чтобы затем внезапно с содроганием отшатнуться от них, как Мефистофель от соблазнительных ламий. В том и признак этого «надлома», о котором все привыкли говорить как о коренном недуге современной культуры, что теоретический человек пугается того, что из него самого может воспоследовать, и, неудовлетворенный, не решается уже более вверить себя страшному ледяному потоку бытия; перепуганный, бегает он взад и вперед по берегу. Он не приемлет больше ничего во всей его полноте, во всей его неотделимости от природной жестокости вещей. Вот до чего изнежили его оптимистические воззрения. К тому же он чувствует, что культура, построенная на принципе науки, должна погибнуть, как только она начнет становиться *нелогичной*, то есть бежать от своих собственных последствий. В нашем искусстве это всеобщее бедствие находит свое выражение; напрасно мы в своей подражательности ищем опоры во всех великих продуктивных периодах и натурах, напрасно мы окружаем современного человека для его утешения всей «мировой культурой» и ставим его среди художественных стилей и художников всех времен, дабы он мог, как Адам зверям, дать каждому его имя: он все же остается вечно голодающим, «критиком» бессильным и безрадостным, александрийским человеком, который в глубине души своей библиотекарь и корректор и жалко слепнет от книжной пыли и опечаток.

19

Едва ли можно острее выразить внутреннее содержание сократической культуры, чем назвав ее *культурой оперы*; ибо в этой последней области названная культура с особой наивностью обнаружила свои намерения и познания, что способно лишь удивить, если мы сопоставим генезис оперы и факты ее развития с вечными истинами аполлонического и дионисийского начал. Я напомню прежде всего возникновение stile rappresentativo[78] и речитатива. Можно ли поверить, что эту совершенно сведенную к внешнему, неспособную вызвать благоговейное настроение музыку оперы встречали восторженным приветом и лелеяли ее, видя в ней возрождение всей истинной музыки, в то самое время, когда только что возникла невыразимо возвышенная и священная музыка Палестрины[79]? И кто, с другой стороны, решился бы возложить ответственность за эту столь неистово распространявшуюся страсть к опере исключительно на погоню за роскошью развлечений известных флорентийских кругов и тщеславие их драматических певцов? Что в одно и то же время и даже в одном и том же народе рядом с возвышающимися сводами палестриновских гармоний, в сооружении которых участвовало все христианское Средневековье, могла пробу-

[78] *Stile rappresentativo* – изобразительный стиль *(ит.)*.

[79] *Палестрина Джованни* (1525–1594) – итальянский композитор.

диться эта страсть к полумузыкальному способу речи, это я могу себе объяснить только из некоторой попутно действующей, скрытой в существе речитатива, *внехудожественной тенденции.*

Слушателя, желающего отчетливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что он больше говорит, чем поет, и в этом полупении патетически подчеркивает смысл слов: этим обострением пафоса он облегчает понимание слов и преодолевает ту другую, еще оставшуюся половину музыки. Действительная опасность, которая ему теперь угрожает, заключается в том, что он при случае не вовремя дает перевес музыке, отчего тотчас же должен пропасть пафос речи и отчетливость слова; между тем как, с другой стороны, он все время чувствует потребность музыкального разряжения и виртуозной постановки своего голоса. Здесь ему на помощь приходит «поэт», умеющий дать ему достаточно поводов для лирических междометий, повторений слов и целых фраз и т. д., на каковых местах певец может теперь отдохнуть в чисто музыкальном элементе, не обращая внимания на слово. Это чередование эмоционально впечатлительной, но лишь наполовину пропетой речи и вполне пропетых междометий лежит в существе stile rappresentativo; это быстро сменяющееся старание действовать попеременно, то на понятие и представление, то на музыкальное нутро слушателя, есть нечто столь противоестественное и столь противоречащее внутренне как дионисий-

скому, так и в равной мере аполлоническому художественному стремлению, что приходится прийти к заключению о таком происхождении речитатива, которое нимало не связано с какими бы то ни было художественными инстинктами. Речитатив, согласно данному нами описанию, может быть определен как смешение эпической и лирической декламации, и притом никоим образом не как внутренне устойчивая смесь, недостижимая при столь разнородных веществах, но лишь как внешняя спайка, на манер мозаики, то есть нечто, решительно не имеющее себе подобия и образца в области природы и опыта. *Но не так смотрели на дело изобретатели речитатива:* они, а за ними и вся их эпоха, полагали, напротив, что этим stile rappresentativo разрешалась тайна античной музыки и вместе с тем найдено было единственное возможное объяснение необычайного впечатления, производимого каким-нибудь Орфеем, Амфионом и, пожалуй, даже греческой трагедией. Новый стиль слыл воскрешением наиболее впечатлительной музыки – древнегреческой; мало того, при всеобщем и крайне популярном взгляде на гомеровский мир как на некоторый *первобытный мир* можно было даже отдаться грезе о возвращении назад, к райским началам человечества, когда и музыка необходимо должна была иметь ту беспримерную чистоту, мощь и невинность, о которой так трогательно повествуют поэты в своих пасторалях. Здесь мы имеем возможность бросить взгляд на сокровеннейшие стороны того процесса, результатом которого яви-

лась эта, во всех отношениях современная, форма искусства – опера; известный род искусства возникает здесь под напором могучей потребности, но сама эта потребность носит неэстетический характер: она сводится к тоске по идиллии, к вере в первобытное существование доброго и одаренного художественными наклонностями человека. Речитатив слыл за новооткрытый язык этого первобытного человека, опера – за вновь обретенную родину этого идиллически или героически доброго существа, которое вместе с тем во всех своих действиях покоряется природному художественному влечению; причем всякий раз, как оно имеет что-нибудь сказать, оно слегка напевает, чтобы, при малейшем движении чувства, немедленно запеть во весь голос. Для нас теперь безразлично то обстоятельство, что тогдашние гуманисты, выставляя новосозданный образ райского художника, имели в виду борьбу против старинного церковного представления о греховном по своей природе и погибшем человеке; так что оперу приходится понимать как оппозиционную догму о добром человеке, представляющую одновременно и средство к утешению, направленное против пессимизма, к которому, при ужасающей неустойчивости и отсутствии безопасности в тогдашней жизни, так склонны были наиболее серьезно настроенные люди эпохи. Достаточно, если нам стало известным, что обаяние, а с ним и генезис этой новой художественной формы лежат, по существу, в удовлетворении некоторой совершенно неэстетической потребности, в опти-

мистическом возвеличивании человека в себе и во взгляде на первобытного человека как на существо, от природы доброе и одаренное художественными наклонностями; каковой принцип оперы мало-помалу превратился в грозное и ужасное *требование,* которое мы, на фоне социалистических движений современности, не можем уже более пропускать мимо ушей. «Добрый первобытный человек» претендует на права; какие райские виды на будущее!

Я приведу попутно еще одно столь же ясное подтверждение моего взгляда, что опера воздвигнута на тех же основаниях, что и наша александрийская культура. Опера есть порождение теоретического человека, критически настроенного любителя, а не художника; это – один из самых поразительных фактов в истории искусства вообще. Только на редкость немузыкальные слушатели могли выдвинуть требование, чтобы прежде всего были понятны слова; так что возрождение музыкального искусства могло ожидаться лишь в случае открытия какого-либо нового способа пения, при котором текст слов мог бы распоряжаться контрапунктом, как господин слугою. Ибо предполагалось, что слова настолько же благороднее сопровождающей их гармонической системы, насколько душа благороднее тела. Отправляясь от этой дилетантской, немузыкальной грубости взглядов, трактовали с первых же шагов оперы и соединение в одно целое музыки, образа и слова; первые опыты в духе этой эстетики были произведены в знатных дилетантских кругах Флоренции

поэтами и певцами при покровительстве названных кругов. Бессильный в искусстве человек создает себе некоторое подобие искусства, характерное именно тем, что оно есть произведение по существу нехудожественного человека. Так как он даже и не подозревает дионисийской глубины музыки, то он и сводит музыкальное наслаждение к рассудочной риторике страсти, переложенной в слова и в звуки, в характере stile rappresentativo, а также к наслаждению техникой пения; так как личное видение ему недоступно, то он требует услуг от механика и декораторов; так как он не в силах понять истинной сущности художника, то его фантазия рисует ему, сообразно его вкусам, «художественно одаренного первобытного человека», то есть такого человека, который под влиянием страсти поет и говорит стихами. Он старается перенестись мечтой в те времена, когда достаточно было почувствовать страсть, чтобы тут же и создать стихи и песни; словно аффект когда-нибудь был в состоянии создать что-либо художественное. Предпосылка оперы есть укоренившееся ложное представление о процессе художественного творчества, а именно та идиллическая вера, что в сущности каждый чувствующий человек – художник. По смыслу этой веры опера есть выражение взглядов на искусство публики, дилетантизма в искусстве, диктующего, с веселым оптимизмом теоретического человека, свои законы.

Если бы мы пожелали подвести под одно общее понятие те два только что описанных представления, результатом дей-

ствия которых явилась опера, – то мы могли бы это сделать, только поведя речь об *идиллической тенденции оперы,* причем нам в этом случае достаточно будет воспользоваться терминологией Шиллера и его толкованием предмета. Природа и идеал, говорит он, либо составляют предмет печали, если первая изображается как утраченная, а второй – как недостигнутый; либо и она и он являются предметом радости, если их представляют данными в действительности. В первом случае получается элегия в узком, во втором – идиллия в широком смысле. Здесь следует с первых же шагов обратить внимание на общий отличительный признак указанных двух представлений, возникающих при рассмотрении генезиса оперы, – а именно что в них идеал сознается не как недоступный, а природа – не как утраченная. Согласно такому сознанию, существовала некогда первобытная эпоха, когда человек возлежал на лоне природы и в этом состоянии естественности возвышался вместе с тем и до идеала человечности в райской доброте и художественном творчестве; предполагалось, что все мы произошли от этого совершенного первобытного человека и даже можем считаться его верным подобием; только нам следует для этого кое-что сбросить с себя, и тогда, добровольно отказавшись от излишней учености и чрезмерно богатой культуры, мы вновь опознаем в себе этого первобытного человека. Образованный человек эпохи Возрождения видел в созданном им оперном подобии греческой трагедии возможность такой природы и

идеала, путь к некоторой идиллической действительности; он пользовался этой трагедией, как Данте пользовался Вергилием, чтобы достигнуть врат рая; а здесь он мог уже самостоятельно идти дальше и от подражания высшей художественной форме греков перейти к «восстановлению всех вещей», к воспроизведению первоначального художественного мира человека. Такое ничем не смущаемое добродушие этих отважных стремлений, да еще при полной погруженности в теоретическую культуру, может быть объяснимо только утешительной верой, что «человек в себе» и есть именно этот неуклонно добродетельный оперный герой, вечно наигрывающий на флейте и поющий пастух, который в конце концов неизбежно должен опознать себя таковым, даже если он при случае и сбился как-нибудь с пути; здесь мы имеем исключительно плод того оптимизма, который подъемлется из глубины сократического миропонимания, как приторный и дурманящий столб ароматов.

Итак, в чертах оперы никоим образом не замечается элегической печали о вечной утрате, а скорее радость вечного обретения, ничем не смущаемое наслаждение идиллической действительностью, которую по крайней мере можно представлять себе как данную в каждое мгновение, хотя, пожалуй, можно при случае и догадаться, что эта мнимая действительность есть не что иное, как фантастически нелепые бредни и шалость, которым всякий, кому довелось примерить их к ужасающей серьезности истинной природы и срав-

нить их с действительными сценами в первоистории древнейшего человечества, должен крикнуть: исчезни, призрак! Тем не менее было бы ошибочно думать, что такое шаловливое существо, как опера, можно спугнуть попросту одним решительным криком, точно привидение. Кто хочет уничтожить оперу, тот должен решиться на борьбу с самой александрийской веселостью, которая столь наивно высказывает в ней свои любимые представления и находит в ней свою истинную художественную форму. Но чего можно ждать для самого искусства от действия художественной формы, источники которой вообще не лежат в пределах эстетики? От художественной формы, которая, скорее, прокралась в область искусства из некоторой полуморальной сферы и только при случае изредка способна обманывать нас по части своего полукровного происхождения? Какими же соками питается это паразитическое существо – опера, если не соками истинного искусства? Разве нельзя предвидеть, что, под действием его идиллических соблазнов, под влиянием его льстивых александрийских ухищрений, верховная и единственно заслуживающая серьезного к себе отношения задача искусства – спасать наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии – выродится в пустую и развлекательную забаву? Что станется с вечными истинами дионисийского и аполлонического начал при том смешении стилей, на которое я уже указывал как на сущность это-

го stile rappresentativo, где музыка рассматривается как служанка, а текст – как хозяин, где музыка уподоблена телу, а текст – душе? Где высшим заданием в лучшем случае будет некоторая описательная живопись звуками, подобно тому как это имело место некогда в новом аттическом дифирамбе? Где музыка окончательно теряет свое истинное достоинство – быть дионисийским зеркалом мира, так что ей остается лишь, как рабе явления, подражать ходу форм этого явления и игрой линий и пропорций возбуждать чисто внешнее удовольствие? При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием музыки вообще в новейшие времена; скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисийское мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм; с каковой переменой можно сравнить разве что метаморфозу эсхиловского человека в александрийского весельчака.

Но если мы в приведенном здесь примере с полным правом связали исчезновение дионисийского духа с резко бросающимся в глаза, но до сих пор не объясненным превращением и вырождением греческого человека, – то какие же надежды должны ожить в нас, раз несомненнейшие предзнаменования дают нам ручательство в том, что в современном нам мире происходит *обратный процесс постепенного пробуждения дионисийского духа*! Немыслимо, чтобы бо-

жественная мощь Геракла вечно растрачивала свои силы в сладострастном рабстве у Омфалы. Из дионисийских основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была *немецкая музыка*, причем под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру. Что может поделать лакомая до познания сократика наших дней даже в лучшем случае с этим демоном, восстающим из неисчерпаемых глубин? Ни из сплетения зигзагов и арабесок оперной мелодии, ни при помощи арифметических счетов фуги и контрапунктической диалектики не выведешь формулы, при трижды могучем свете которой можно было бы подчинить себе этого демона и заставить его заговорить. И что за зрелище представляют теперь наши эстетики, когда они с сачком «красоты» собственного изобретения гоняются и бегают за носящимся перед ними с непостижимой жизненностью музыкальным гением, причем их движения так же мало определяются вечной красотой, как и понятием о возвышенном! Пусть только понаблюдают при случае этих благосклонных покровителей музыки живьем и поближе, когда они без устали восклицают: красота, красота! Похожи ли они при этом на взлелеянных на лоне красоты баловней и любимых чад природы, и не ищут ли они, скорее, какой-нибудь

обманной формы прикрытия для своей собственной грубости и эстетического предлога для своей бедной ощущениями трезвости; причем мне приходит на память, например, Отто Ян[80]. Но пусть лжецы и лицемеры поостерегутся немецкой музыки; ибо среди всей нашей культуры именно она есть тот единственный непорочный, чистый и очистительный дух огня, из которого и в который, как в учении великого Гераклита Эфесского, движутся все вещи, пробегая двойной круговой путь; все, что мы зовем теперь культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в свое время предстать перед безошибочным судьей – Дионисом.

Припомним затем, как бьющему из тех же источников *духу немецкой философии* дана была возможность, благодаря Канту и Шопенгауэру, уничтожить спокойную жизнерадостность научной сократики ссылкой на ее пределы и указанием таковых, как этим указанием было положено начало бесконечно более глубокому и серьезному рассмотрению этических вопросов и искусства, каковое рассмотрение мы смело можем назвать облеченной в понятия *дионисийской мудростью.* На что указывает нам это таинственное единство немецкой музыки и немецкой философии, как не на новую форму существования, с содержанием которой мы можем познакомиться только предположительно из эллинских аналогий? Ибо для нас, стоящих на рубеже двух раз-

[80] *Ян Отто* (1813–1869) – немецкий филолог и археолог, автор трудов по истории музыки.

личных форм существования, эллинский прообраз сохраняет ту неизмеримую ценность, что в нем в классически-поучительной форме отчеканены и все упомянутые переходы и битвы; разве что мы переживаем главнейшие эпохи жизни эллинского духа как бы в *обратном* порядке и теперь как бы переходим из александрийского периода назад, к эпохе трагедии. При этом в нас живо чувство, что рождение трагического века для немецкого духа означает лишь возвращение его к самому себе, блаженное обретение себя, после того как долгое время непреоборимые чужеродные силы держали его, жившего в беспомощном варварстве формы, под ярмом своих собственных форм. Теперь ему дана наконец возможность вернуться к первоисточнику своего существа и выступить свободно и смело перед лицом всех народов без помочей романской цивилизации, если только он сумеет при этом неукоснительно воспользоваться уроками того народа, учиться у которого вообще есть уже высокая честь и выдающаяся редкость, а именно уроками греков. И когда же нам учиться у этих величайших наставников, как не теперь, когда мы переживаем *возрождение трагедии* и подвержены опасности не знать, откуда она явится, и не быть в состоянии истолковать себе, куда она стремится!

20

Следовало бы когда-нибудь перед лицом неподкупного

судьи взвесить, в какое именно время и в лице каких людей немецкий дух сильнее всего боролся за право учиться у греков; и если мы с уверенностью признаем, что эта единственная в своем роде похвала должна быть присуждена благороднейшей борьбе за просвещение, которую вели Гёте, Шиллер и Винкельман, то придется прибавить во всяком случае, что с того времени и со времени ближайших последствий этой борьбы стремление одним и тем же путем прийти к просвещению и к грекам непостижимым образом становится все слабее и слабее. Не следует ли нам, во избежание совершенного отчаяния в судьбах немецкого духа, заключить отсюда, что и этим борцам в каком-то важном пункте не удалось проникнуть в самое ядро эллинского существа и установить прочный союз любви между немецкой и эллинской культурой? Если так, то, быть может, бессознательное усмотрение этого недочета и пробудило в более вдумчивых натурах безнадежное сомнение в их личной способности, после таких предшественников, продвинуться вперед по этому пути к образованию и вообще достигнуть намеченной цели. Поэтому и заметно с того времени, что суждение о культурной значимости греков постоянно вырождается; приходится слышать выражение соболезнующего превосходства в самых разнообразных станах разума и неразумия; кое-кто пробавляется совершенно бесплодным прекрасноречием о «греческой гармонии», «греческой красоте», «греческой веселости». И именно в тех кругах, которые должны

были бы считать своей честью неустанно черпать из греческого потока на благо немецкому образованию, в кругах преподавателей высших учебных заведений, лучше всего сумели своевременно и удобно отделаться от греков, доходя зачастую до скептического отказа от эллинского идеала и до полного извращения действительной цели всякого изучения древности. Тот, кто в этих кругах еще не растратил вообще всей своей силы в старании быть надежным корректором старинных текстов или естественно-историческим микроскопистом языка, – тот ищет, пожалуй, еще и возможности «исторически» овладеть греческой древностью наряду с другими древностями, но во всяком случае по методу нашей современной образованной историографии и усвоив себе ее манеру превосходства. Если поэтому собственно образовательная сила высших учебных заведений никогда еще не стояла у нас так низко и не была так ослаблена, как в настоящее время; если «журналист», этот бумажный раб дня, во всех сферах образования одержал победу над профессором и последнему остается лишь обычная теперь метаморфоза – самому писать в манере журналиста и порхать со свойственным этой сфере «легким изяществом» в качестве веселого и образованного мотылька, – то с каким же мучительным смущением должны люди подобного образования, да к тому же еще в такое время, как наше, смотреть на феномен, который мог бы быть понят разве только путем аналогии из глубочайших основ до сих пор еще не постигнутого эллин-

ского гения, – на новое пробуждение дионисийского духа, на возрождение трагедии? Мы не знаем другого периода искусства, в котором так называемое образование и действительное искусство были бы столь же чужды друг другу и стояли бы в столь же враждебных отношениях, как это наблюдается в настоящее время. Нам понятно, почему такое расслабленное образование ненавидит истинное искусство: оно видит в нем свою гибель. Но не отжила ли уже вся эта форма культуры, а именно сократическо-александрийская, свой век, раз она могла сойтись столь нарядным, но хрупким клином, каковой представляет из себя современное образование? Если уж таким героям, как Шиллер и Гёте, не удалось взломать заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма, если, при их мужественной борьбе, дело не пошло дальше того тоскующего взгляда, который гётевская Ифигения шлет из варварской Тавриды чрез море на родину, – на что же оставалось бы надеяться эпигонам таких героев, если бы пред ними внезапно на другой стороне, еще не затронутой всеми усилиями предшествовавшей культуры, не открывались сами собой те ворота – под мистические звуки вновь пробужденной музыки трагедии?

Пусть никто не пытается ослабить в нас веру в еще предстоящее возрождение эллинской древности; ибо этой верой питается вся наша надежда на обновление и очищение немецкого духа чарами музыкального огня. На что иное сумели бы мы еще указать, что среди запустения и изнемо-

жения современной культуры пробудило бы в нас хоть какое-нибудь утешительное ожидание в грядущем? Напрасно ищут наши взоры хоть одного-единственного крепко разросшегося корня, хоть одного клочка плодоносной и здоровой почвы: везде пыль, песок, оцепенение, вымирание. И безнадежно одинокому человеку не найти себе лучшего символа, чем «рыцаря со смертью и дьяволом», как его изобразил нам Дюрер, закованного в броню рыцаря со стальным, твердым взглядом, умеющего среди окружающих его ужасов найти свою дорогу, не смущаемого странными спутниками, но все же одинокого на своем коне и со своей собакой. Таким дюреровским рыцарем был наш Шопенгауэр: он потерял всякую надежду, но он жаждал истины. Нет ему равного.

Но как изменяется вдруг эта, в таких мрачных красках описанная нами, заросль нашей утомленной культуры, как только ее коснутся дионисийские чары! Бурный вихрь схватывает все отжившее, гнилое, разбитое, захиревшее, крутя, объемлет его красным облаком пыли и, как коршун, уносит его ввысь. В смущении ищут наши взоры исчезнувшее: ибо то, что они видят, как бы вышло из глубин, где оно было скрыто, к золотому свету, во всей своей зеленой полноте, с такой роскошью жизни, такое безмерное в своем стремительном порыве. Среди этого преизбытка жизни, страдания и радости восседает Трагедия в величественном восторге, она прислушивается к отдаленному скорбному напеву: он повествует о Матерях бытия, коим имена: Мечта, Воля,

Скорбь. Да, друзья мои, уверуйте вместе со мной в дионисийскую жизнь и в возрождение трагедии. Время сократического человека миновало: возложите на себя венки из плюща, возьмите тирсы[81] в руки ваши и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, прильнут к вашим коленям. Имейте только мужество стать теперь трагическими людьми: ибо вас ждет искупление. Вам предстоит сопровождать торжественное шествие Диониса из Индии в Грецию! Готовьтесь к жестокому бою, но верьте в чудеса вашего бога!

21

Оставляя этот увещевательный тон и нисходя до настроения, приличествующего созерцающему, я повторю, что только у греков мы можем научиться тому значению, которое имеет для сокровеннейших жизненных глубин народа подобное, чудесное в своей внезапности, пробуждение трагедии. Народ, сражавшийся с персами на полях битв, был народом трагических мистерий; и, с другой стороны, народу, который вел эти войны, необходима трагедия, как целительный напиток. Кто бы заподозрил именно в этом народе, после того как он в целом ряде поколений был до глубины потрясаем конвульсиями дионисийского демона, способность к такому равномерному и сильному проявлению простей-

[81] *Тирс* — жезл Диониса и его спутников.

шего политического чувства, естественных патриотических инстинктов, первобытной, мужественной воинственности? Ведь при всяком значительном распространении дионисийских возбуждений заметно, как дионисийское освобождение от оков индивида прежде всего дает себя чувствовать в доходящем до безразличия и даже до враждебности умалении политических инстинктов; и с другой стороны, несомненно и то, что градозиждущий Аполлон есть также и гений principii individuationis, а государство и патриотизм не могут жить без утверждения личности. Из оргиазма для народа есть только один путь – путь к индийскому буддизму, который, чтобы вообще при его стремлении в Ничто быть сносным, нуждается в указанных редких экстатических состояниях, возносящихся над пространством, временем и индивидом; а эти состояния, в свою очередь, обусловливают необходимость философии, учащей преодолевать посредством представления неописуемую тягость промежуточных состояний. С той же необходимостью народ, исходящий из безусловного признания политических стремлений, попадает на путь крайнего обмирщения, самым грандиозным, но зато и самым ужасающим выражением которого служит римское imperium.

Поставленные между Индией и Римом и постоянно побуждаемые к соблазну выбора между ними, греки сумели, в дополнение к упомянутым двум формам, изобрести третью, чистую в своей классичности; им самим, правда, недолго пришлось пользоваться ею, но потому она и бессмертна.

Ибо слово, что любимцы богов умирают рано, имеет силу для всех вещей; но также несомненно и то, что после этого они вместе с богами живут вечно. Нельзя же требовать от наиблагороднейших предметов, чтобы они имели прочность дубленой кожи; грубая устойчивость, как она была, например, свойственна римскому национализму, едва ли принадлежит к необходимым атрибутам совершенства. Если же мы спросим, с помощью каких целебных средств грекам удалось в великую эпоху их существования, при необычайной напряженности их дионисийских и политических стремлений, не только не истощить своих сил в экстатическом самоуглублении или в изнурительной погоне за мировым могуществом и мировой славой, но даже достигнуть того дивного смешения, какое свойственно благородному, одновременно и возбуждающему, и созерцательно настраивающему вину, – то придется вспомнить о необычайной, взволновавшей всю народную жизнь, очищающей и разряжающей силе *трагедии,* высшая ценность которой станет нам отчасти ясна лишь тогда, когда она и нам предстанет, как и грекам, совокупностью всех предохраняющих целебных сил и державной посредницей между сильнейшими, но по существу своему и наиболее роковыми свойствами народа.

Трагедия всасывает в себя высший музыкальный оргиазм и тем самым приводит именно музыку, как у греков, так и у нас, к совершенству; но затем она ставит рядом с этим трагический миф и трагического героя, а этот последний, по-

добно могучему титану, приемлет на рамена свои весь дионисийский мир и снимает с нас тяготы его; между тем как, с другой стороны, она, при посредстве того же трагического мифа, в лице трагического героя способствует нашему освобождению от алчного стремления к этому существованию, напоминая нам о другом бытии и высшей радости, к которой борющийся и полный предчувствий герой приуготовляется своей гибелью, а не своими победами. Трагедия ставит между универсальным значением своей музыки и дионисийски восприимчивым зрителем некоторое возвышенное подобие, миф, и возбуждает в зрителе иллюзию, будто музыка есть лишь высшее изобразительное средство для придания жизни пластическому миру мифа. Опираясь на этот благородный обман, она может теперь дать волю своим членам в дифирамбической пляске и, не задумываясь, отдаться оргиастическому чувству свободы, – на что она, будучи только музыкой и не располагая указанным обманом, не могла бы решиться. Миф обороняет нас от музыки – и, с другой стороны, только он и придает ей высшую свободу. В благодарность за это музыка приносит в дар трагическому мифу такую всепроникающую и убедительную метафизическую значительность, какой слово и образ, без этой единственной в своем роде помощи, никогда не могли бы достигнуть; и в особенности при ее посредстве трагическим зрителем овладевает именно то, упомянутое нами выше, уверенное предчувствие высшей радости, путь к которой ведет через гибель и отри-

цание, так что ему чудится, словно с ним внятно говорит сокровеннейшая бездна вещей.

Если в приведенных рассуждениях я, быть может, сумел дать лишь предварительное и только для немногих сразу понятное выражение этому трудному представлению, то именно теперь я не могу не сделать еще одну попытку толкования и не обратиться к моим друзьям с просьбой – подготовиться к уразумению общего положения рассмотрением отдельного примера, известного нам всем по опыту. При разборе этого примера я не могу ссылаться на тех, кто пользуется картинами сценических событий, словами и аффектами действующих лиц, чтобы с их помощью ближе подойти к восприятию музыки: ибо для всех подобных людей музыка не есть родной язык, и они даже при этой помощи не проникают дальше преддверья музыки, никогда не смея коснуться ее сокровеннейших святынь, а некоторые из них, как Гервинус[82], не достигают этим путем даже и преддверья. Нет, я обращаюсь лишь к тем, кто, непосредственно сроднившись с музыкой, имеет в ней как бы свое материнское лоно и связан с вещами почти исключительно при посредстве бессознательных музыкальных отношений. К этим подлинным знатокам музыки обращаю я вопрос: могут ли они представить себе человека, который был бы способен воспринять третий акт «Тристана и Изольды» без всякого пособия слова и образа, в чистом

[82] *Гервинус Георг Готфрид* (1805–1871) – немецкий историк и литературовед, политический деятель.

виде, как огромную симфоническую композицию, и не задохнуться от судорожного напряжения всех крыльев души? Человек, который, как в данном случае, словно бы приложил ухо к самому сердцу мировой воли и слышит, как из него бешеное желание существования изливается по всем жилам мира – то как гремящий поток, то как нежный, распыленный ручей, – да разве такой человек не был бы сокрушен в одно мгновение? Да разве он мог бы в жалкой уязвимой оболочке человеческого индивида вынести этот отзвук бесчисленных криков радости и боли, несущихся к нему из «необъятных пространств мировой ночи», и не устремиться неудержимо при звуках этого пастушьего напева метафизики к своей изначальной родине? И если тем не менее подобное произведение может быть воспринято в целом без отрицания индивидуального существования, если подобное творение могло быть создано и не сокрушило своего творца – то в чем можем мы найти разгадку такого противоречия?

Здесь, в сущности, между нашим высшим музыкальным возбуждением и упомянутой музыкой продвигается трагический миф и трагический герой лишь как символ наиболее универсальных фактов, о которых непосредственно может говорить только музыка. Но в качестве такого символа миф – если бы мы ощущали как чисто дионисийские существа – остался бы совершенно в стороне от нас, не замеченным нами и лишенным всякого действия, и мы ни на минуту не были бы отвлечены им от вслушивания в отзвук universalia ante

rem. Однако тут-то и пробивается вперед *аполлоническая* сила, направленная на восстановление уже почти расколотого индивида, с целебным бальзамом упоительного обмана: нам внезапно кажется, что мы видим перед собой только одного Тристана, слышим, как он, недвижный, глухо вопрошает себя: «Старый напев; зачем разбудил он меня?» И то, что прежде производило на нас впечатление глухих вздохов, вырывающихся из средоточия бытия, теперь говорит нам только, что «пустынна морская даль». И где, казалось, мы должны были, бездыханные, угаснуть в судорожном напряжении всех чувств и лишь немногое еще связывало нас с этим существованием, – мы теперь видим и слышим там лишь насмерть раненного и все же не умирающего героя, с его отчаянным зовом: «Стремиться! Жаждать! В смерти изнемогать от стремлений, не умирать от тоски желаний!» И если прежде ликующие звуки рога после такой безмерности и такого преизбытка пожирающих мук резали нам сердце почти как высшая мука, то теперь между нами и этим «ликованием в себе» стоит ликующий Курвенал, обращенный лицом к кораблю, несущему Изольду. Как ни сильно проникает в нас сострадание, в известном смысле это сострадание все же спасает нас от изначального страдания мира, как символический образ мифа спасает нас от непосредственного созерцания высшей идеи мира, а мысль и слово – от несдержанного излияния бессознательной воли. Благодаря этому дивному аполлоническому обману нам кажется, словно здесь са-

мо царство звуков встает перед нами, подобно образам пластического мира, – словно и в нем, как в наинежнейшем и наипригоднейшем для выражения материале, оформлена и пластически выкована все только та же история судьбы Тристана и Изольды.

Таким образом, аполлоническое начало вырывает нас из всеобщности дионисийского и внушает нам восторженные чувства к индивидам; к ним приковывает оно наше чувство сострадания, ими удовлетворяет оно жаждущее великих и возвышенных форм чувство красоты; оно проводит мимо нас картины жизни и возбуждает нас к вдумчивому восприятию сокрытого в них жизненного зерна. Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва аполлоническое начало вырывает человека из его оргиастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисийского процесса мечтой, так что он видит отдельную картину мира, например Тристана и Изольду, а *музыка служит для того*, чтобы он мог возможно лучше и сокровеннее ее *видеть*. На что только не способны чары мудрого целителя Аполлона, раз он в состоянии даже вызвать в нас иллюзию, что дионисийское начало, служа аполлоническому, может усилить действия последнего и что музыка есть, по существу, та форма искусства, в которую отливается аполлоническое содержание?

При этой предустановленной гармонии, объединяющей совершенную драму и ее музыку, драма достигает высшей

степени образной наглядности, вне этого недоступной словесной драме. Как все живые образы сцены в самостоятельно движущихся мелодических линиях упрощаются пред нами до резкой отчетливости волнистой черты, так совокупность этих линий звучит нам в смене гармоний, с тончайшей симпатией передающих текущий ход событий; эта смена гармоний делает нам непосредственно понятными отношения вещей в чувственно воспринимаемых, но ничуть не абстрактных формах; равным образом в ней мы познаем, что только в этих отношениях раскрывается во всей ее чистоте сущность какого-либо характера и мелодической линии. И между тем как музыка заставляет нас видеть больше и глубже, чем мы обычно видим, и обращать сценическое действо в нежную и тонкую ткань, так и самый мир сцены для нашего одухотворенного, обращенного внутрь взора столь же бесконечно расширяется, как и освещается изнутри. Что мог бы нам дать аналогичного словотворец, силящийся посредством гораздо более совершенного механизма, косвенным путем, исходя из слова и понятия, достигнуть этого внутреннего расширения созерцаемого нами сценического мира и внутреннего освещения его? Если же и музыкальная трагедия тоже опирается на слово, то ведь она может одновременно обнаружить подпочву и место рождения слова и выявить внутренний процесс его возникновения.

Но о только что описанном процессе позволительно с одинаковой уверенностью сказать, что он является лишь блестя-

щей иллюзией, а именно тем упомянутым выше аполлоническим *обманом*, задача которого лежит в освобождении нас от дионисийского напора и чрезмерности. В сущности, отношение музыки к драме как раз обратное: музыка есть подлинная идея мира, драма же только отблеск этой идеи, отдельная брошенная ею тень. Упомянутая нами тождественность мелодической линии и живого образа, гармонии и соотношения характеров этого образа справедлива в смысле, обратном тому, который мог нам показаться при взгляде на музыкальную трагедию. Как бы наглядно мы ни двигали, ни оживляли и ни освещали изнутри образ, он всегда остается лишь явлением, от которого нет моста, ведущего в истинную реальность, в сердце мира. А из этого-то сердца и говорит музыка; и бесчисленные явления подобного рода могут сопутствовать одной и той же музыке, но им никогда не исчерпать ее сущности, и всегда они останутся только ее внешними отображениями. Популярным и совершенно ложным противоположением души и тела не слишком поможешь при объяснении трудных для понимания соотношений между музыкой и драмой, а только все спутаешь; но нефилософская грубость упомянутого противоположения стала, по-видимому, именно у наших эстетиков – кто знает, в силу каких причин, – излюбленным догматом, между тем как о противоположении явления и вещи в себе они ничего не знают или, тоже по неизвестным причинам, знать не хотят. Если даже при нашем анализе выяснилось, что аполлоническое нача-

ло в трагедии путем обмана одержало решительную победу над дионисийским первоэлементом музыки и использовало эту последнюю в своих целях, а именно для доведения драмы до высшей степени ясности, – то к этому следует прибавить, однако, весьма важное ограничение: в наисущественнейшей точке этот аполлонический обман прорван и уничтожен. Драма, развертывающаяся перед нами, при помощи музыки, с такой внутренне освещенной четкостью всех движений и образов, что нам кажется, словно мы видим возникновение ткани на ткацком станке и то поднимающиеся, то опускающиеся нити основы и утка, – в целом достигает действия, лежащего *по ту сторону всех аполлонических художественных воздействий.* В совокупном действии трагедии дионисийское начало вновь приобретает перевес; она заканчивается такими звуками, которые никогда не могли бы донестись из области аполлонического искусства. И тем самым аполлонический обман оказывается тем, что он и есть, то есть прикрытием, на время хода трагедии, собственно дионисийского действия, которое, однако, настолько могущественно, что побуждает в конце саму аполлоническую драму вступить в такую сферу, где она начинает говорить с дионисийской мудростью и отказывается от самой себя и своей аполлонической видимости. Таким образом, трудное для понимания отношение аполлонического и дионисийского начал в трагедии могло бы действительно быть выражено в символе братского союза обоих божеств: Дионис говорит языком Апол-

лона, Аполлон же, в конце концов, языком Диониса, чем и достигнута высшая цель трагедии и искусства вообще.

22

Пусть внимательный друг[83], опираясь на собственный опыт, представит себе теперь действие истинной музыкальной трагедии во всей его чистоте и без всякой посторонней примеси. Мне сдается, что я так описал феномен этого действия с обеих его сторон, что теперь он сумеет истолковать себе свой опыт. Он вспомнит именно, как он, при взгляде на движущийся перед ним миф, чувствовал себя возвышающимся до некоторого рода всеведения, словно сила зрения его глаз не только плоскостная сила, но может проникать и внутрь вещей, словно он теперь, при помощи музыки, как бы чувственными очами, видит перед собой порывы воли, борьбу мотивов, все прибывающий поток страстей в форме целого множества живых и подвижных линий и фигур, словно он получил тем самым способность погружаться в утонченнейшие тайны бессознательных душевных движений. Между тем как он таким образом сознает в себе высший подъем своих направленных к наглядности и внутреннему просветлению стремлений, – он, однако, с неменьшей определенностью чувствует и то, что этот длинный ряд аполлонических

[83] *Пусть внимательный друг…* – Имеется в виду Р. Вагнер.

художественных воздействий все же дает ему *не* то блаженное пребывание в безвольном созерцании, которое пластик и эпический поэт, как аполлонические художники по существу, порождали в нем своими художественными произведениями; другими словами, он не достигает в указанном созерцании оправдания мира *индивидуации*, представляющего вершину и внутренний смысл аполлонического искусства. Он взирает на просветленный мир сцены и все же отрицает его. Он видит перед собой трагического героя в эпической отчетливости и красоте и все же радуется его гибели. Он во всей глубине понимает происходящее на сцене и все же охотно бежит в непостижимое. Он чувствует оправданность действий героя, и все же строй души его подъемлется еще выше, когда эти самые действия уничтожают своего виновника. Он содрогается перед страданиями, постигшими героя, и все же чувствует в них залог высшей, бесконечно более могущественной радости. Он видит больше и глубже, чем когда-либо, и все же желал бы ослепнуть. Из чего могли бы мы вывести это удивительное самораздвоение, этот перелом аполлонического острия, как не из *дионисийских* чар, которые, создавая видимость крайнего перевозбуждения аполлонических порывов, все же в силах покорить и заставить служить себе даже и этот преизбыток аполлонической силы? Трагический миф может быть понят лишь как воплощение в образах дионисийской мудрости аполлоническими средствами искусства; он приводит мир явления к тем границам, где по-

следний отрицает самого себя и снова ищет убежища в лоне истинной и единой реальности; а там он вместе с Изольдой как бы запевает ее метафизическую лебединую песню:

В нарастании волн,
В этой песне стихий,
В беспредельном дыханье миров
Растаять,
Исчезнуть,
Все забыть…
О, восторг!..[84]

Таким, опираясь на опыты подлинно эстетического слушателя, представляем мы себе самого трагического художника, как он, подобно щедрому божеству индивидуации, создает свои образы, в каковом смысле его дело вряд ли можно понимать как «подражание природе», – как затем, однако, его могучее дионисийское стремление поглощает весь этот мир явлений, чтобы за ним и путем его уничтожения дать нам предчувствие высшей художественной прарадости в лоне Первоединого. Правда, об этом возвращении на древнюю изначальную родину, о братском союзе обоих богов искусства в трагедии и об одновременно аполлоническом и дионисийском возбуждении слушателя наши эстетики ничего нам рассказать не могут, между тем как они неустанно за-

[84] Из заключительной сцены «Тристана и Изольды» (см.: *Wagner R.* Die Musikdramen. S. 384. Пер. В. Коломийцева).

нимаются характеристикой трагизма, находя его сущность в борьбе героя с судьбою, в победе нравственного миропорядка или в достигаемом трагедией разряжении аффектов; каковая их невозмутимость наводит меня на мысль, что они, пожалуй, вообще эстетически невозмутимые люди и по отношению к созерцанию трагедии могут быть приняты в расчет лишь как моральные существа. Еще никогда, начиная со времен Аристотеля, не было дано такого объяснения трагического действия, исходя из которого можно было бы заключить о художественных состояниях и эстетической деятельности слушателя. Порой предполагается, что сострадание и страх приводятся к облегчающему душу разряжению строгой значительностью изображаемых событий; иногда же имеются в виду чувства подъема и воодушевления, в смысле некоторого нравственного миропонимания, вызываемые в нас победою добрых и благородных принципов и принесением в жертву героя; и насколько я убежден, что для весьма многих людей именно в этом, и только в этом заключается все действие, производимое на них трагедией, настолько же ясно следует из сказанного, что все подобные люди, вкупе с их эстетиками-истолкователями, ровно ничего не поняли в трагедии как высшем *искусстве.* Упомянутое патологическое разряжение, катарсис Аристотеля, о котором филологи еще не знают толком, следует ли его причислить к медицинским или к моральным феноменам, напоминает мне одну замечательную догадку Гёте. «Без живого патологическо-

го интереса, – говорит он, – и мне никогда не удавалось обработать какое-либо трагическое положение, почему я охотнее избегал, чем отыскивал его. Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, что и высший пафос был у них лишь эстетической игрой, между тем как мы принуждены пускать в ход естественность, верность природе, чтобы создать нечто подобное?» На этот последний столь глубокомысленный вопрос мы вправе ответить теперь, основываясь на наших дивных опытах, утвердительно, после того как нам именно на музыкальной трагедии с изумлением пришлось испытать, как высший пафос все же может быть лишь эстетической игрой, почему мы и считаем себя вправе полагать, что лишь теперь первофеномен трагизма описан с некоторым успехом. Кто и теперь еще умеет толковать только об упомянутых выше подсобных воздействиях из внеэстетических сфер и не чувствует себя подъятым выше патолого-морального процесса, – тому остается только махнуть рукой на свою эстетическую природу; причем мы можем рекомендовать ему в качестве невинного суррогата интерпретацию Шекспира, на манер Гервинуса, и прилежное выискивание «поэтической справедливости»[85].

Таким образом, с возрождением трагедии возродился и *эстетический слушатель*, на месте которого до сих пор сидело в театральных залах некоторое достопримечательное

[85] Из письма Гёте к Шиллеру от 9 декабря 1797 г. // Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка. Т. 1. С. 456.

«Quidproquo»[86], с полуморальными-полуучеными претензиями, – «критик». В занимаемой им до сих пор сфере все было искусственно и лишь закрашено некоторой видимостью жизни. Сценический художник на самом деле не знал уже больше, что ему делать с таким слушателем, прикидывающимся критиком, и, вместе с вдохновляющим его драматургом или оперным композитором, тревожно разыскивал какие-либо остатки жизни в этом претенциозно пустом и неспособном к наслаждению существе. А подобные «критики» составляли до сих пор публику; студент, школьник, даже безвреднейшее существо женского пола – все уже были против своей воли подготовлены воспитанием и периодической прессой к подобному восприятию художественного произведения. Более благородные натуры среди художников рассчитывали при такой публике на возбуждение морально-религиозных сил, и обращение к «нравственному миропорядку» являлось, как нечто замещающее, там, где собственно могучие чары искусства должны были бы привести в восторг подлинного слушателя. А то еще бывало, что драматург излагал слушателям какую-либо величественную или по меньшей мере способную возбудить их современную политическую и социальную тенденцию, так что они могли отвлечься от своего критического истощения и предаться аффектам вроде тех, которые они испытывали в патриотические и воинственные минуты, или перед ораторской трибуной пар-

[86] *Quidproquo* – недоразумение *(лат.)*.

ламента, или при осуждении преступления и порока; каковое отчуждение от подлинных целей искусства, как тут, так и там, должно было привести к прямому культу тенденции. Но здесь наступило то, что всегда наступало при всяких искусственных искусствах, – стремительно быстрая порча названных тенденций, так что, например, тенденция пользоваться театром как учреждением для морального воспитания народа, которая во времена Шиллера еще имела серьезный смысл, теперь причисляется к курьезным остаткам старины и уже пережитой ступени образования. С той минуты, как критик начал властвовать в театре и концерте, журналист в школе, пресса в обществе, – искусство выродилось в предмет забавы низшего сорта, и эстетическая критика стала служить связующим средством для тщеславного, рассеянного, себялюбивого, да к тому же еще и бедного оригинальностью общества, внутренний смысл которого раскрывает нам шопенгауэровская притча о дикобразах; так что никогда еще столько не болтали об искусстве и в то же время так низко не ценили его. И встретишь ли теперь еще человека, с которым можно было бы потолковать о Бетховене и Шекспире? Пусть каждый сообразно своему чувству ответит на этот вопрос: он во всяком случае докажет своим ответом, как он представляет себе «образование», – предположив, конечно, что он вообще пытается дать себе отчет по этому вопросу и не онемел еще от его неожиданности.

С другой стороны, кое-кто из числа благородных и более

тонко одаренных натур, хотя бы он и был уже вышеописанным способом мало-помалу обращен в критического варвара, сумеет порассказать нам о столь же неожиданном, сколь и совершенно непонятном ему действии, которое произвело на него ну хотя бы, к примеру, удачное исполнение «Лоэнгрина»; только ему недоставало, пожалуй, при этом направляющей и указующей руки, так что и это непостижимо многообразное и ни с чем не сравнимое чувство, которое потрясло его тогда, осталось случайным и, как загадочное светило, угасло после краткого блеска. Но в те минуты он предчувствовал, что значит быть действительно эстетическим слушателем.

23

Кто хочет в точности испытать себя, насколько он родствен действительно эстетическому слушателю или принадлежит к сообществу сократически-критических людей, тот пусть искренно спросит себя о чувстве, с каким он встречает изображаемое на сцене *чудо*: оскорблено ли при этом его историческое чувство, направленное на строго психологическую причинность, допускает ли он это чудо в виде доброжелательной уступки, как понятный детскому возрасту, но ему чуждый феномен, или его чувства носят при этом какой-либо другой характер. Именно это даст ему возможность измерить, насколько он вообще способен понимать *миф*, этот со-

средоточенный образ мира, который, как аббревиатура явления, не может обходиться без чуда. Наиболее вероятным представляется, что почти каждый, при строгой проверке, почувствует себя настолько разложенным критико-историческим духом нашего образования, что он только путем ученых конструкций и посредствующих абстракций сможет уверовать в существование мифа в далеком прошлом. А без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое. Все силы фантазии и аполлонических грез только мифом спасаются от бесцельного блуждания. Образы мифа должны незаметными вездесущими демонами стоять на страже; под их охраной подрастает молодая душа, по знамениям их муж истолковывает себе жизнь свою и битвы свои; и даже государство не ведает более могущественных неписаных законов, чем эта мифическая основа, ручающаяся за его связь с религией, за то, что оно выросло из мифических представлений.

Поставим теперь рядом с этим абстрактного, не руководимого мифами человека, абстрактное воспитание, абстрактные нравы, абстрактное право, абстрактное государство; представим себе неупорядоченное, не сдержанное никаким родным мифом блуждание художественной фантазии; вообразим себе культуру, не имеющую никакого твердого, священного, коренного устоя, но осужденную на то, чтобы

истощать всяческие возможности и скудно питаться всеми культурами, – такова наша современность как результат сократизма, направленного на уничтожение мифа сократизма. И вот он стоит, этот лишенный мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдаленнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворенной современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона? Спросите сами себя, может ли лихорадочная и жуткая подвижность этой культуры быть чем-либо другим, кроме жадного хватанья и ловли пищи голодающим, – и кто станет давать еще что-нибудь подобной культуре, которая не насыщается всем тем, что она уже поглотила, и для которой самая укрепляющая и целебная пища обычно обращается в «историю и критику».

Пришлось бы горько отчаяться в сущности и нашего немецкого народа, если бы он уже был в такой же степени неразрывно спутан со своей культурой и даже слит с ней воедино, как мы это, к нашему ужасу, можем наблюдать в цивилизованной Франции; и то, что долгое время было великим преимуществом Франции и причиной ее огромного превосходства, именно это единство народа и культуры могло бы понудить нас, при взгляде на него, превозносить как счастье

то обстоятельство, что наша столь сомнительная культура не имеет до сих пор ничего общего с благородным ядром нашего народного характера. И все наши надежды в страстном порыве устремлены скорее к тому, чтобы убедиться, какая чудная, внутренне здоровая и первобытная сила еще скрывается под этой беспокойно мечущейся культурной жизнью, под этими судорогами образования; хотя и правда, что подъемлется она во всем своем размахе лишь кое-когда, в исключительные по своей значительности минуты, чтобы затем вновь уснуть и грезить о грядущем пробуждении. Из этой бездны выросла немецкая Реформация, в хорале которой впервые прозвучал напев будущей немецкой музыки. Так глубок, мужествен и задушевен был этот лютеровский хорал, такой безмерной добротой и нежностью проникнуты были эти звуки, словно первый манящий дионисийский зов, вырывающийся из пустой заросли кустов при приближении весны! И наперебой отвечали ему отклики того священного, торжественного и дерзновенно-смелого шествия одержимых Дионисом, которым мы обязаны немецкой музыкой – и которым мы будем обязаны *возрождением немецкого мифа!*

Я знаю, что должен повести теперь участливо следующего за мной друга на высокую вершину уединенного созерцания, где он найдет лишь немногих спутников, и хочу ободрить его призывом крепче держаться греков, наших лучезарных проводников. У них пришлось нам позаимствовать, для очищения нашего эстетического познания, те два обра-

за божеств, из коих каждое правит своей обособленной областью и о взаимных отношениях которых, сопровождаемых взаимным подъемом, мы составили себе некоторое понятие по греческой трагедии. Гибель греческой трагедии должна была представиться нам результатом достопримечательного разрыва этих двух коренных художественных стремлений; в полном согласии с этим последним процессом шло вырождение и перерождение греческого народного характера, вызывая нас на серьезное размышление о том, насколько необходимо и тесно срастаются в своих основах искусство и народ, миф и нравы, трагедия и государство. Эта гибель трагедии была вместе с тем и гибелью мифа. До тех пор греки были невольно принуждены связывать непосредственно все ими переживаемое со своими мифами и даже объяснять себе свои переживания исключительно из этой связи, благодаря чему и ближайшее настоящее должно было немедленно являться им sub specie aeterni[87] и в известном смысле вневременным. А в этот поток вневременного погружалось как государство, так и искусство, ища в нем покоя от гнета и алчности мгновенья. И всякий народ – как, впрочем, и всякий человек – представляет собою ценность ровно лишь постольку, поскольку он способен наложить на свои переживания клеймо вечности; ибо этим он как бы обезмирщивается и выявляет свое бессознательное внутреннее убеждение в относительности времени и в вечном, то есть метафизиче-

[87] *Sub specie aeterni* – с точки зрения вечности *(лат.)*.

ском, значении жизни. Обратное явление наступает тогда, когда народ начинает понимать себя исторически и сокрушать вокруг себя мифические валы и ограды, с чем обычно соединяется решительное обмирщение, разрыв с бессознательной метафизикой его прежнего существования во всех этических выводах. Греческое искусство, и главным образом греческая трагедия, задерживало прежде всего уничтожение мифа; нужно было уничтожить также и их, чтобы, оторвавшись от родной почвы, иметь возможность без удержу вести жизнь среди запустения мысли, нравов и дела. Метафизическое стремление и теперь еще пытается создать себе некоторую, хотя и ослабленную, форму просветления в пробивающемся к жизни сократизме науки; но на более низких ступенях то же стремление привело лишь к лихорадочному исканию, мало-помалу запутавшемуся в пандемониуме отовсюду натасканных в одну кучу мифов и суеверий; среди этого пандемониума все еще с неудовлетворенной душой восседал эллин, пока он не приобрел наконец способности с греческой веселостью и греческим легкомыслием, как graeculus, маскировать эту лихорадку или заглушать в себе последний остаток чувства каким-нибудь удушливым восточным суеверием.

Со времени возрождения александрийско-римской древности в пятнадцатом столетии, после длинного трудноописуемого антракта, мы настолько приблизились теперь к вышеописанному состоянию, что это прямо бросается в глаза.

На верхах та же безмерная любознательность, та же ненасытная лихорадка поиска, то же невероятное обмирщение; рядом с этим бездомное скитание, жадное стремление протолкаться к чужим столам, легкомысленное обоготворение современности или тупое, безразличное отвращение от всего, и все это sub specie saeculi[88], «настоящего времени»; каковые тождественные симптомы позволяют догадываться и о тождественном недостатке в сердце этой культуры, об уничтожении мифа. Едва ли представляется возможным с прочным успехом привить чужой миф, не повредив безнадежно дерева этой прививкой; случается, что дерево бывает столь сильно и здорово, что после страшной борьбы вытесняет чуждый ему элемент, но обычно оно замирает и хиреет или истощается в болезненных ростках. Мы настолько высоко ставим чистое и крепкое ядро немецкого существа, что смеем ожидать именно с его стороны этого выделения насильственно привитых чуждых элементов, и считаем возможным, что немецкий дух одумается и вспомнит о себе. Кому-нибудь может показаться, что этот дух должен начать свою борьбу с выделения всего романского; внешнюю подготовку и поощрение к этому он мог бы усмотреть в победоносном мужестве и кровавой славе последней войны; внутреннее же побуждение к тому он должен искать в чувстве соревнования, в стремлении быть всегда достойным своих великих предшественников и соратников на этом пути – Лютера, а также

[88] *Sub specie saeculi* – с точки зрения века *(лат.)*.

наших великих художников и поэтов. Но пусть не приходит ему в голову, будто он может вести подобную борьбу помимо своих домашних богов, помимо своей мифической родины, помимо «возвращения» всего немецкого! И если бы немец стал робко оглядываться и искать себе вождя, способного снова ввести его в давно утраченную родину, пути и тропы в которую он только еле помнит, – то пусть прислушается он к радостно манящему зову дионисийской птицы, она носится над ним и готова указать ему дорогу туда.

24

Нам пришлось среди характерных художественных воздействий музыкальной трагедии отметить аполлонический *обман*, имеющий своей целью спасать нас от непосредственного слияния с дионисийской музыкой, причем наше музыкальное возбуждение имеет возможность разрядиться в аполлонической области, в некотором промежуточном видимом мире. При этом нам казалось, что мы подметили, как именно путем подобного разряжения этот промежуточный мир сценических событий, вообще драма становится внутренне озаренной и понятной в степени, недостижимой для всех других форм аполлонического искусства; так что данное явление, где это искусство как бы окрылено и вознесено духом музыки, мы принуждены были признать за высший подъем его силы и вместе с тем в этом братском союзе Апол-

лона и Диониса усмотреть вершину как аполлонических, так и дионисийских художественных стремлений.

Правда, аполлонический лучезарный образ именно при этом внутреннем освещении его музыкой не достигал своеобразного действия, свойственного более слабым степеням аполлонического искусства; то, что мог совершить эпос или одухотворенный камень, а именно принудить созерцающее око к спокойному восхищению миром *индивидуации*, этого, несмотря на большую одухотворенность и отчетливость, здесь достигнуть не удавалось. Мы созерцали драму, упорно проникали испытующим взором во внутренний подвижный мир ее мотивов, и все же нам казалось, что мимо нас проходит только некоторый символический образ; нам казалось, что мы почти что угадывали его глубочайший смысл, но все же нам хотелось отдернуть его, как завесу, чтобы увидеть за ней первообраз. Необычайная, светлая четкость образа не удовлетворяла нас: ибо этот последний, казалось, столько же открывает нам нечто, сколько и скрывает; и между тем как он своим символическим откровением как бы вызывал нас сорвать покрывало и разоблачить таинственный задний план, он в то же время зачаровывал взор своей лучезарной всевидимостью и возбранял ему проникать глубже.

Кому не довелось на себе пережить этой необходимости видеть и в то же время стремиться куда-то за пределы видимого, тот едва ли может представить себе, как определенно и ярко проходят рядом и ощущаются рядом эти оба процесса

при созерцании трагического мифа; между тем как действительно эстетические зрители подтвердят, что между характерными действиями трагедии это параллельное следование является наиболее примечательным. Стоит только перенести этот феномен эстетического зрителя в аналогичный процесс, имеющий место в трагическом художнике, и мы поймем генезис *трагического мифа.* Он разделяет с аполлонической сферой искусства полную радость по поводу иллюзии и возможности созерцания, и вместе с тем он отрицает эту радость и находит еще более высокое удовлетворение в уничтожении видимого мира – мира иллюзии. Содержанием трагического мифа ближайшим образом является некоторое эпическое событие с прославлением борца-героя; но в чем же коренится та сама по себе загадочная черта, что страдания в судьбе героя, скорбнейшие преодоления, мучительнейшие противоположности мотивов – короче, проведение на примерах упоминавшейся нами выше мудрости Силена – или, выражаясь эстетически, безобразное и дисгармоническое – все снова и снова изображается в бесчисленных формах с каким-то особенным пристрастием к нему и как раз среди народа, находящегося в пышном расцвете своей юности? Чем объясняется это, если все сказанное не служит к восприятию некоторой высшей радости?

Ибо тот факт, что жизнь действительно складывается так трагично, меньше всего мог бы служить объяснением возникновения какой-нибудь формы искусства; если только ис-

кусство не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз метафизическое дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для ее преодоления. Трагический миф, поскольку он вообще относится к искусству, принимает и полное участие в этой метафизической задаче просветления искусства вообще; что же он просветляет, представляя мир явлений образом страдающего героя? Меньше всего «реальность» этого мира явлений, ибо он напрямик говорит нам: «Взгляните! Попристальнее вглядитесь! Вот она, ваша жизнь! Вот что показывает стрелка на часах вашего существования!»

И эту жизнь показывал миф, чтобы тем самым явить ее нам в просветленном виде? А если нет, то в чем же лежит эстетическое наслаждение, которое мы испытываем, когда те образы проносятся перед нами? Я ставлю вопрос об эстетическом наслаждении и отлично знаю, что многие из этих картин, кроме того, могут при случае вызвать еще и моральное упоение, в форме сострадания, что ли, или некоторого морального триумфа. Но тот, кто захочет вывести действие трагедии исключительно из этих моральных источников – что, правда, было уже слишком долгое время распространенным в эстетике обычаем, – тот пусть не думает только, что он этим принесет какую-нибудь пользу искусству, которое прежде всего должно добиваться в своей области чистоты. Для объяснения трагического мифа первое требование – искать причину доставляемого им наслаждения в чисто эсте-

тической сфере, не захватывая области сострадания, страха, нравственного возвышения. Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удовольствие?

Теперь нам становится необходимым смело и с разбега броситься в метафизику искусства, причем я повторю уже высказанное мною раньше положение, что лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными; понятая так, задача трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою. Этот трудно постигаемый первофеномен дионисийского искусства делается, однако, понятным прямым путем и непосредственно постигается в удивительном значении *музыкального диссонанса;* как и вообще музыка, поставленная рядом с миром, одна только может дать нам понятие о том, что следует понимать под оправданием мира как некоторого эстетического феномена. Радость, порождаемая трагическим мифом, имеет одинаковую родину с радостным ощущением диссонанса в музыке. Дионисизм, с его изначальной радостью, воспринимаемой даже от скорби и мук, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа.

Не правда ли, что попутно, благодаря тому что мы призвали на помощь музыкальное соотношение диссонанса, изложенная выше трудная проблема трагического действия су-

щественно облегчилась? Ведь мы понимаем теперь, что значит в трагедии желать созерцания и в то же время стремиться к чему-то лежащему за пределами этого созерцания, каковое состояние мы по отношению к художественно примененному диссонансу могли бы охарактеризовать в том же духе, сказав, что мы хотим слушать и в то же время стремимся к чему-то лежащему за пределами слышимого. Это стремление в Бесконечное, этот взмах крыльев тоскующей души, рядом с высшей радостью об отчетливо воспринятой действительности, напоминают нам, что мы в обоих состояниях должны признать дионисийский феномен, все снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости, подобно тому как у Гераклита Темного мирообразующая сила сравнивается с ребенком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их.

Итак, чтобы верно оценить дионисийскую способность того или другого народа, нам следует иметь в виду не только музыку этого народа, но с одинаковой необходимостью и его трагический миф как второго свидетеля этой способности. При близком же родстве музыки и мифа мы будем иметь право предположить равным образом и то, что с вырождением и извращением последнего связано захирение первой, – коль скоро вообще в ослаблении мифа проявляется и некоторое частичное ослабление дионисийской способности. Но по отношению и к тому и к другому взгляд на развитие немецкого

духа не может оставить в нас никаких сомнений: как в опере, так и в абстрактном характере нашего лишенного мифов существования, как в искусстве, павшем до забавы, так и в жизни, руководимой понятием, нам вполне открылась столь же нехудожественная, сколь и жизневраждебная природа сократовского оптимизма. К нашему утешению, однако, проявились и признаки того, что немецкий дух, несмотря ни на что, не сокрушенный в своем дивном здоровье, глубине и дионисийской силе, подобно склонившемуся в дремоте рыцарю, покоится и грезит в не доступной никому пропасти; из нее-то и доносится до нас дионисийская песнь, давая понять нам, что этому немецкому рыцарю и теперь еще в блаженно-строгих видениях снится стародавний дионисийский миф. Пусть никто не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину, раз он еще так ясно понимает голоса птиц, рассказывающих ему об этой родине. Будет день, и проснется[89] он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжелый сон; тогда убьет он драконов, уничтожит коварных карлов и разбудит Брунгильду; и даже копье Вотана не в силах будет преградить ему путь.

Друзья мои, вы, верующие в дионисийскую музыку, вы знаете также и то, что значит для нас трагедия. В ней мы имеем трагический миф, возрожденный из музыки, – а с ним вам дана надежда на все и забвение мучительнейших скор-

---

[89] *Будет день, и проснется…* – символический пересказ содержания «Зигфрида».

бей! Но самая мучительная скорбь для нас всех – та долгая, лишенная всякого достоинства жизнь, которую немецкий гений, отчужденный от дома и родины, вел на службе у коварных карлов. Вы понимаете это слово – как в заключение вы поймете и надежды мои.

25

Музыка и трагический миф в одинаковой мере суть выражение дионисийской способности народа и неотделимы друг от друга. Они совместно коренятся в области искусства, лежащей по ту сторону аполлонизма; они наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего мира». Здесь дионисийское начало, если сопоставить его с аполлоническим, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений: в этом мире почувствовалась необходимость в новой, просветляющей и преображающей иллюзии, задача которой была удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации. Если бы мы могли представить себе вочеловечение диссонанса – а что же иное и представляет собою человек? – то такому диссонансу для возможности жить потребовалась бы какая-нибудь дивная иллюзия,

набрасывающая перед ним покров красоты на собственное его существо. В этом и лежит действительное художественное намерение Аполлона: в имени его мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасного кажущегося, которые в каждое данное мгновение делают существование вообще достойным признания и ценностью и побуждают нас пережить и ближайшее мгновение.

При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисийское подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении. Там, где дионисийские силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошел к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши.

А то, что это воздействие необходимо, каждый может всего вернее ощутить при посредстве интуиции, если он хоть раз, хотя бы во сне, перенесется чувством в древнеэллинское существование; бродя под высокими ионическими колоннадами, подымая взоры к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, окруженный отображениями своего просветленного образа в сияющем мраморе, среди торже-

ственно шествующих или с тонкой изящностью движущихся людей, с их гармонически звучащей речью и ритмическим языком жестов, – разве не возденет он рук к Аполлону и не воскликнет под напором этой волны прекрасного: «Блаженный народ эллинов! Как велик должен быть между вами Дионис, если делосский бог счел нужными такие чары для исцеления вас от дифирамбического безумия!» А настроенному так человеку престарелый афинянин мог бы возразить, бросив на него возвышенный взор Эсхила: «Но скажи и то, странный чужеземец: что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии и принеси со мной вместе жертву в храме обоих божеств!»

Рождение «Рождения трагедии»

«Рождение трагедии из духа музыки» – одно из ранних произведений Ф. Ницше. До этого были опубликованы лишь несколько филологических статей. Ницше «начинается» именно с этой работы. Она была написана за период с 1869-го по 1871 год (завершен текст был в феврале 1871 года). Первоначально Ницше колебался с самим названием работы: «Греческая веселость», «Опера и греческая трагедия», «Происхождение и стиль трагедии». В апреле 1871 года рукопись была передана в Лейпциг издателю Энгельману, который отказался ее печатать. В ноябре 1871 года с добавлениями книга была взята другим издателем – Э. В. Фришем и вышла в свет в начале 1872 года. В 1886 году, подготавливая второе издание «Рождения трагедии», Ницше дополнил его «Опытом самокритики», где критически оценил некоторые моменты, связанные с его охлаждением к Рихарду Вагнеру.

Отказ Энгельмана печатать «Рождение трагедии» не случаен. Ницше, до того времени работавший как «примерный ученик» филолога-классика Ричля, пытается в первой же своей книге раздвинуть горизонт классической филологии: исследование генезиса аттической трагедии меньше всего похоже на штудии классической филологии середины XIX века. Соответственно Ницше сразу же – и до последних дней своей жизни – обеспечил себе ореол скандальности и славу

провоцирующего на резкую отповедь мыслителя.

Итак, ранний Ницше: «рождение» Ницше – «Рождение трагедии». В данной работе, несмотря на то что это первое значительное произведение, мы можем обнаружить все основное, что потом будет развиваться на протяжении всего его творчества: дионисическое и аполлоническое начала, переоценка ценностей, генеалогический метод, антихристианство, критика «идеализма» и т. д., вплоть до самого афористического стиля, свойственного почти всем произведениям немецкого мыслителя.

Можно назвать два вектора, на пересечении которых локализуется данное произведение немецкого мыслителя. Это – Рихард Вагнер[90] и Артур Шопенгауэр. «Рождение трагедии из духа музыки» обязано именно им. В этой работе мы без труда обнаружим значительное влияние указанных фигур. Однако говорить о том, что мы имеем перед собой «компендиум» взглядов Шопенгауэра и Вагнера, – слишком сильное преувеличение. Как говаривали стоики: «Что истинное – то и мое». Находиться под влиянием того или иного мыслителя, принимать некоторые его взгляды – отнюдь не значит становиться слепым апологетом, особенно если речь идет о Фридрихе Ницше. Факт влияния Р. Вагнера и А. Шопенгау-

[90] *Вагнер Рихард* (1813–1883) – немецкий композитор, дирижер, литературный публицист, которому Ф. Ницше и посвящает «Рождение трагедии из духа музыки». Автор таких известных опер, как «Лоэнгрин», «Парсифаль», «Тристан и Изольда», «Летучий голландец», тетралогии «Кольцо Нибелунгов» – «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов» и пр.

эра на Ницше – факт общеизвестный, и мы не собираемся ставить его под сомнение. В данном случае нам необходимо увидеть это влияние как горизонт, как перспективу, как, наконец, поле, на котором разворачивается подлинно аутентичное действие «Рождения трагедии».

Итак, первое произведение Ницше отмечено сильным влиянием Шопенгауэра и Вагнера. Влияние Рихарда Вагнера носило скорее экзистенциальный оттенок. Первоначально «Рождение трагедии из духа музыки» не предполагало обращения к современной ситуации, в особенности же к «оптимистическим выводам» относительно возможности возрождения «греческого духа» в вагнеровских мистериях-операх. Добавления, которые внес Ницше в первоначальный план, имели целью скорее поддержать друга, находившегося в то время в депрессии, а также сформировать более доброжелательное отношение общественности к творчеству и «потенциям» вагнеровской музыки, еще не нашедшей к тому времени своего «адресата».

Нужно отметить, что сам Вагнер находился под влиянием шопенгауэровской мысли, с которой он познакомился в 1854 году, особенно его эстетики, в которой Шопенгауэр, онтологизируя искусство, отводит совершенно уникальную роль музыке. Но прежде чем описать в «двух словах» своеобразие эстетики Шопенгауэра, мы позволим дать краткий абрис его системы, которую, кстати, почти дословно в ряде мест «Рождения трагедии из духа музыки» воспроизводит Фри-

дрих Ницше, поскольку это, возможно, необходимо для читателя, не знакомого с системой Шопенгауэра, и поскольку предлагаемое произведение Ницше можно более полно понять в перспективе сказанного Артуром Шопенгауэром.

* * *

В своем произведении «Мир как воля и представление» Шопенгауэр выстраивает довольно интересную систему, согласно которой существует два подхода, два «взгляда» на мир: мир как он есть сам по себе, или мировая воля, и мир как представление, т. е. мир, ставший предметом, объектом для взгляда. Собственно, говорить о двух мирах не совсем корректно. Есть мир сам по себе и тот же самый мир, ставший объектом рефлексии, отражения, взгляда. Мировая воля, мир как воля, мир сам по себе не является доступным рефлектирующему познанию. Познание всегда – это мир как представление. Воля сама по себе[91] находится вне пространства и вне времени, не подчинена закону причинности, немножественна. То же, с чем мы как живые существа имеем постоянно дело, – это представление, объект, мир как

[91] Необходимо указать, что шопенгауэровская воля генетически связана с кантовской системой. Можно говорить о том, что Шопенгауэр использует кантовскую схематику, о чем, кстати, говорил не раз и он сам: воля подобна вещи в себе, выстраивание мира как представления во многом подобно кантовской схеме познания и т. п.

представление. Он обладает определенными отличительными свойствами: любой объект дается в пространстве и времени (а через них – как материальный), подчинен закону причинности (закон основания, гласящий, что любое сущее дается как взаимосвязанное), множественности.

Мировая воля имеет ступени объективации, которые суть идеи. Эти ступени объективации выстраиваются в довольно традиционной манере лестницы, идущей от неживой природы (силы природы, материальность) через мир растительный к живому царству, венцом которого, естественно, является человек, получивший возможность абстрактного познания.

Особую роль у А. Шопенгауэра играет искусство, которое имеет дело не с реальным миром, и тем более с его творчески препарированным эрзацем, а с идеями, т. е. проникает в «промежуточное царство», некое междумирие мира как воли и мира как представления. Художник, творец – это чистое, безвольное око мира, безвольный субъект, т. е. тот субъект, который уже частично сложил с себя путы мира как представления (саму субъективность, время, пространство, служение закону причинности), а также отказался от бессмысленного служения мировой воле. Утешение, которое дарует созерцанием прекрасных образов-идей, исторгает нас из бессмысленного и жестокого мира, где все так или иначе выполняет волю мировой воли. Искусство, кроме всего прочего, обладает в системе А. Шопенгауэра онтологическим статусом, поскольку лишь через него, а не посред-

ством научного исследования, которое, используя как свой инструмент закон, остается внутри мира как представления, мы можем хотя бы соприкоснуться с междумирием идей, т. е. войти в контакт с непосредственными объективациями мировой воли. Совершенно уникальным статусом в системе Шопенгауэра обладает музыка, которая оказывается не в ряду других видов искусств, но стоит особняком, выполняя иное предназначение. Подобный взгляд на музыкальное искусство, кстати, импонировал и привлекал не только Р. Вагнера, но и многих других композиторов. Музыка есть некий аналог воли, ее непосредственная объективация. Более того, мы даже можем говорить о том, что мировая воля объективируется двумя способами: как реальный мир представления и как мир музыки. Именно через музыку можно непосредственно соприкоснуться с мировой волей, без посредников-«идей».

* * *

Как уже отмечалось, «Рождение трагедии из духа музыки» тесно связано с системой Артура Шопенгауэра, но тем не менее уже здесь мы можем говорить о подлинном, аутентичном Ницше. Ницше не «застревает» на ученическом следовании А. Шопенгауэру, ибо ряд моментов, прежде всего связанных с персонализацией мировой воли в греческого бога Диониса, не столько развивают и дополняют систему Шо-

пенгауэра, сколько дают простор подлинно аутентичному и самобытному мыслителю, каковым и был Фридрих Ницше.

Б. Г. Соколов